

أسبوعية ـ السنة الأولى ـ العدد 17 - الاثنين 24 شوال 1428هـ ـ 5 نوفمبر 2007 م ـ 32 صفحة ـ الثمن جنيه واحد

مهرجان شبرا الخيمة
يكرم 18 مبدعاً

«نقل الخنازير» نص مسرحى
للنمساوى فولفجانج باور

المعهد العالى للفنون المسرحية هل هو « عالى » بصحيح؟

عبدالرحمن بن زيدان يكتب عن سعد أردش

تجديد المسرح المصرى يبدأ من الجامعة

دراسة كويتية ترصد مشهد التعازى الحسينية

فهمى الخولى:

الأكاديميون عبيد للنظريات والمناهج

اللوحة للفنان المصرى عبد الهادى الجزار

مســرحنا

تصدر عن وزارة الثقافة المصرية
الهيئة العامة لقصور الثقافة

رئيس مجلس الإدارة:
د. أحمد نوار

رئيس التحرير:
يسرى حسان

مدير التحرير التنفيذى:
مسعود شومان

مجلس التحرير:
محمد زعيمه
إبراهيم الحسينى
عادل حسان

الديسك المركزى:
فتحى فرغلى
محمود الحلوانى
على رزق

مدير التحرير الفنى:
مصطفى حمادة

سكرتيرا التحرير:
وليد يوسف
محمد مصطفى

التصحيح والمراجعة اللغوية:
هشام عبد العزيز
عمرو عبد الهادى

التجهيزات الفنية
أسامة ياسين

العنوان: الهرم تقاطع شارع خاتم المرسلين مع شارع اليابان - قصر ثقافة الجيزة
ت.35634313 - فاكس. 37777819
E_mail:masrahona@gmail.com

• الفنان خالد النجدى، تم تعيينه مساعداً لمدير فرقة المسرح الحديث التى يتولى إدارتها المخرج هشام جمعة، يأتى قرار تعيين النجدى فى إطار خطة طموح للبيت الفنى للمسرح، لإعداد كوادر وقيادات صف ثان بفرق مسرح الدولة.

مختارات العدد
كتاب
"الزار ومسرح الطقوس"
د.عادل العليمى
الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005

لوحة الغلاف

الهويّة

تمتزج الثقافات وتختلط المعارف فى زمن ذابت فيه كل الحواجز وانكشفت الأسرار لتجد نفسك مجرداً من كل أغطيتك دون أن تدرى .

ويبقى التراث الأصيل هو الدرع الحقيقى الذى يتحصن به الفنان الصادق لا لكونه دالاً على شعب بعينه أو بيئة بذاتها فحسب ، بل لاحتوائه على رموز مشفرة لا تدونها الكتب أو الوثائق المسموعة والمرئية وإنما يدونها وجدان شعب اختزن فى قلبه " وصفته الخاصة " ليكون الفن الشعبى منهلاً خالصاً يغترف منه كل مبدع أصيل تطور من داخله مستوعباً كل التقلبات الوافدة سواء ذهب المبدع إليها أو أتت إليه من الخارج .

ويبرع المسرح الشعبى ويتجلى عندما يمتزج إبداع الفنان الشعبى بباقى عناصر العرض المسرحى من خلال عين مدربة على اقتناص العناصر الدالة من هذا الفن لخدمة رؤيته الفنية التى يتحمل عبء طرحها على خشبة المسرح ، فيختزل كثيراً من الجمل الحوارية والمونولوجات والسرد فى مقابل وضع رمز يضرب فى عصب الوجدان الشعبى بمضامين ذات بلاغة لا تحتويها قواميس اللغة، فاللغة التشكيلية هنا مستقاة من تراث تراكم عبر السنين و خلّف وراءه سلوكا يعبر عن وعى وثقافة ومعتقد لا تحركه الزلازل والبراكين .

وكما فى لوحة الغلاف للفنان الرائد «عبد الهادى الجزار » الذى حمل لواء الأصالة منتصرا لهويته الإبداعية ، فقد أبحر فى التراث ليصطاد بمهارة ورشاقة رموزا شعبية نافذة فى الوجدان ،وبعبقرية التعبير التى جعلت الرمز الذى يختاره يعبر بدقة متناهية دون جهد عن مدلول يقصده تمام القصد ، فاللوحة لرجل جالس فى غير استسلام ومحمّل برموز شعب بعينه وفى فترة بعينها أمام منضدة ووضع أمامه طبقاً فارغاً إلا من مفتاح ، ليطرح سؤالاً صارخا عن عيشته وجوعه المادى والمعنوى .

ويؤكد الفنان البارع على بصمته الدامغة عن طريق اختياره للمفردات الشعبية والتى تحلّى بها الرجل من وشم فى و«جهه وخمسة وخميسة» تدلّت على صدره وطاقية الحجاز ولون جلبابه الأحمر الثائر لتتسلل أصابعه الخشنة وما تحمل من تراث إلى طرف المنضدة مستسلمة لوضع الإناء الفارغ ، ليكون هذا التكوين الصادم هو المفتاح القوى الذى يفتح باب التغيير ، وفى أسلوب رمزى تعبيرى يخدم المنظر المسرحى ويوفر كثيرا من الجهد ببلاغته التشكيلية النادرة .

■ صبحى السيد

يكرم ليلى علوى وسوسن بدر ويتسابق على جوائزه 14 عرضا مسرحيًا

افتتاح مهرجان شبرا الخيمة للمسرح الحر .. بـ«فيلم تسجيلى» و 18 مكرما

معظم الفرق فضلت تقديم أعمال من «المسرح العالمى»



■ سيد خطاب


■ سامى طه


■ سوسن بدر


■ فاروق الفيشاوى

بيكيت ينافس يوسف إدريس على خشبة «نادى المؤسسة العمالية»

افتتحت مساء الخميس الماضى فعاليات الدورة الجديدة لمهرجان شبرا الخيمة للمسرح الحر، وذلك على مسرح نادى المؤسسة العمالية.

يرأس دورة هذا العام د. أحمد نوار رئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة ويديرها الشاعر يسرى حسان، بينما تكونت لجنة التحكيم من النقاد محمد زعيمه، أحمد عبد الرازق أبوالعلا، وعبد الناصر حنفى، فى حين اضطلع بمسئولية إدارة الندوات صبحى السيد وسيد خطاب وسامى طه.


■ ليلى علوى

بدأ حفل الافتتاح بعرض فيلم تسجيلى عن المهرجان رصد حكايات المهرجان وكواليسه، قبل إعلان "قائمة" المكرمين هذا العام وتشمل ليلى علوى، ليلى طاهر، محمود الجندى، حسن مصطفى، إسعاد يونس، خيرية أحمد، سامح الصريطى، فاروق الفيشاوى، رياض الخولى، محمد كامل، محمود مسعود، سوسن بدر.

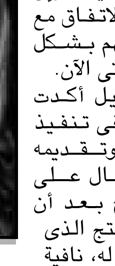
كما كرم المهرجان أبناء الثقافة الجماهيرية سمير العدل، عباس أحمد، فوزى سراج، أبو العلا السلامونى، ومن أبناء شبرا كرم المهرجان جابر مرسى، محمد سلامة، ناصر عبد الثواب، محمد عيد، سماء الراحلين، محمد الفيل، محمد عبد المعطى، عبد القادر مرسى، إبراهيم حسان، سعاد نصر، نوال أبو الفتوح، حسين الشربينى.

تتسابق على جوائز المهرجان هذا العام عروض: "حلم السلطنة" تأليف درويش الأسيوطى، "يونسكويات" تأليف يونسكو وبيكيت، ويشارك المخرج مصطفى مراد بعرض "مأساة فاوست" تأليف جورج بيشنر إنتاج فرقة نادى مسرح المنوفية، والمخرج رامى نادر بعرض "جامع الفراشات" تأليف "جون فاولز" بطولة رامى نادر وشيماء سليمان موسيقى كريم عرفات، والمخرج أحمد الحنفاوى بعرض "المخططين" تأليف يوسف إدريس وتمثيل تامر الجمل، أحمد حسين، أحمد عبد العزيز، أحمد حسين مغازى آية أحمد كمال، ريهام محمد، نهلة نجيب، محمد مجدى، هند البدرى، محمد المغاورى، محمد نوفل، أحمد موسى، حسام أمين، بسنت فاروق، أسماء الحداد، دينا إسماعيل، أحمد الشريف. والمخرج أحمد حسين بعرض "ثم غاب القمر" تأليف "جون شتاينبك". وتشارك فرقة "أسامينا" للمسرح الكنسى بعرض "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" تأليف "لويجى برانديللو" ومعالجة درامية شريف نبيل، ديكور رفيق وجيه وإخراج شريف نبيل، والمخرجة مروة فاروق بعرض "جنون عادى" من تأليفها" ويشترك فى العمل بالتمثيل ليلى قطب، صفاء قطب، حمدى الجلاد، أحمد صلاح، رضا محمد طلبة عبد الرحمن عرفات، يحيى الزنجى، ديكور أحمد صلاح، موسيقى معتز محمد، ووائل درويش، إضاءة باسم أنور. يشارك فى المهرجان أيضا المخرج إيهاب صبرى الفخرانى بعرض "ولد وبنت" والمخرج محمد بطاوى بعرض "استربتيز" تأليف سلافو مروجيك ديكور محمود الطلاوى، والمخرج وليد شحاتة بعرض "أنا فى الظلمة" تأليف عواطف نعيم . والمخرج د. عمر يونس بعرض "لمامات" والمخرج محمود عبد المعطى بعرض "البوفيه" تأليف على سالم، والمخرج أشرف النوبى بعرض "الهلالى" تأليف بكرى عبد الحميد، ديكور شيرين شهات، موسيقى أيمن مصطفى، والمشاركون شريف النوبى، ناصر رمضان، وناصر فهمى، ومحمد على، وسومة غريب، وعمر عبد الله.

■ أميرة شوقى

سارة السهيل تبحث عن «منتج»

انتهت الكاتبة العراقية – المقيمة فى القاهرة – سارة طالب السهيل من تحويل روايتها نعمان والأرض الطيبة إلى مسرحية للأطفال، وعرضتها بالفعل على عدد من النجوم الذين لمعوا فى أعمال رمضان الدرامية والذين أبدوا إعجابهم بالنص حسب تأكيدها وإن لم يتم الاتفاق مع أى منهم بشكل نهائى حتى الآن.


■ سارة السهيل

السهيل أكدت نيتها فى تنفيذ النص وتقديمه للأطفال على المسرح بعد أن تجد المنتج الذى يتحمس له، نافية ما تردد عن قيامها بإنتاج مسرحية "سلمى والفئران الأربعة" المأخوذة عن نص لها، وحول طبيعة نصها الجديد قالت سارة : تدور أحداث المسرحية حول "نعمان" الإنسان العربى البسيط الذى يجد نفسه فجأة فى "عالم خيالى" تملأه الغيبيات وتحكمه "ألاعيب السحرة والمشعوذين".

■ شادى أبو شادى

«أطفال فى خطر» .. مؤتمر وعرض مسرحى




على هامش مؤتمر "الأطفال فى خطر" الذى تنظمه جمعية تنمية المجتمع بمصر القديمة بالتعاون مع الجمعية الإيطالية للتعاون الدولى جنوب جنوب .. Ciss يتم تقديم العرض المسرحى "أطفال فى خطر" والذى يأتى نتاجًا لورشة حكى شارك فيها أطفال منطقة مصر القديمة تحت إشراف عدد من الإخصائيين الاجتماعيين العاملين بالجمعية.

العرض الذى يتكون من عشر لوحات تحكى حياة أطفال العشوائيات، أعده فى شكله النهائى حسين أحمد وسمية محمود وأخرجه علاء عبد المنعم وقام بتصميم الديكور حسين أحمد، الإعداد الموسيقى لإسلام محمد، أما الأداء التمثيلى فشارك فيه من أطفال الجمعية رحاب عبد الناصر، أحمد خالد، إسلام محمد جميل، آية فؤاد، رقية طاهر، مرفت خضر، ياسمين عادل، منة محمد التونى، علاء محمد.

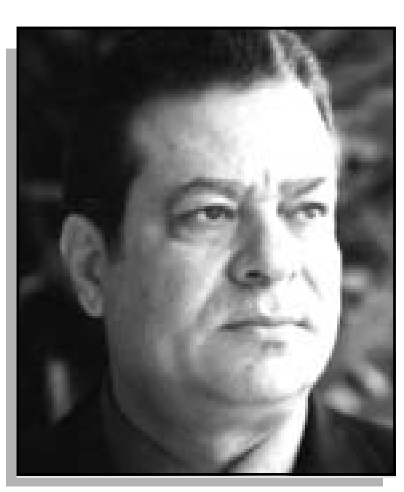
تدور أحداث العرض حول عمالة الأطفال، والتسرب الدراسى والآثار المدمرة الناتجة عن هاتين الظاهرتين.

■ عفت بركات

فنون «مصطفى كامل» التشكيلية بخير.. وتأجيل «نادى تكنولوجيا المعلومات»

حنان شلبى رئيس الإدارة المركزية لإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافى كشفت لمسرحنا عن حقيقة دور اللجنة التى قيل إنها غيرت ملامح قاعة الفنون التشكيلية بقصر ثقافة مصطفى كامل. ..حنان شلبى أكدت أن مهمة اللجنة كانت معاينة الموقع بهدف إقامة ناد لتكنولوجيا المعلومات بالقصر، وبالتأكيد لم يكن هناك أىً نية فى إقامة نشاط جديد على حساب نشاط قائم بالفعل، وقد اتخذت اللجنة قراراً بإرجاء مشروع إنشاء نادى تكنولوجيا المعلومات لعدم وجود موقع مناسب. وأبدت حنان شلبى اندهاشها ممن اعتقدوا أن الهيئة يمكن أن تفكر فى طمس هوية نشاط قائم بالفعل مثل الفنون التشكيلية لصالح نشاط جديد، رافضةً تخوفات فنانى الثغر بهذا الصدد، خاصة والكل يعلم أن فلسفة عمل الهيئة العامة لقصور الثقافة تقوم على تنمية ودعم مختلف الأنشطة الفنية والثقافية، والتوسع المستمر أفقياً ورأسياً فى تقديم الخدمة الثقافية لأبناء مصر فى مختلف الأقاليم.

نهر الإبداع المسرحى



■ د. أحمد نوار

مهرجان المرأة المخرجة فى دورته الثانية لا يعنى دعوة عنصرية كنه يعنى اهتماماً بعنصر مهم من عناصر المجتمع وتشجيعه وتفجير طاقاته الفنية، والمهرجان فاعلية تطور نفسها، وتطرح آليات جديدة تجعلنا نرى المشهد المسرحى فى صورة شبه مكتملة، وكما أن هناك مصطلحات مازالت تثير التساؤل والجدل مثل «الكتابة النسوية»، فإن مصطلح «المرأة المخرجة» هو الآخر يدفعنا من جديد إلى السؤال: هل كنا ونحن نعد للمهرجان وندعمه نقصد الدعوة للعنصرية، بالطبع لم يكن هذا مقصدنا، لكن الهدف الرئيسى هو إيقاظ الملكات الكامنة التى تمتلكها المرأة، ومعها الرجل حين يشتركان فى عمل مسرحى، لذا ففى هذا العام استحداث لثلاث جوائز جديدة فى التمثيل والسينوغرافيا والإخراج، ومن الممكن أن يفوز بجوائز التمثيل أو السينوغرافيا رجل لتكتمل المنظومة التى يقودها رجل وامرأة، لكننا بعد استمرار التجربة ربما اكتشفنا جماليات خاصة بالإبداع النسائى وجمالياته وخصوصيته، مما يدفعنا إلى اكتشاف الخصوصية التى للمرأة من إبداع لتحدث الإضاءة حول هذا النوع من الإبداع ليس بوصفه منتمياً للمرأة ولكن بوصفه إبداعاً إنسانياً لنصف المجتمع بمشاركة النصف الآخر فيكون الإبداع جميلاً ومكتملاً باكتمالهما.

الدنيا وما فيها



الوجه الجديد "كنزى جمال" تشارك حاليا فى بروفات مسرحية الأطفال «زينة البنات والعقد السحرى» للمؤلف محمد محروس، وإخراج محمد الخولى، لإحدى فرق القطاع الخاص، وبطولة المطرب خالد على، عبد السلام الدهشان، محمود الحفناوى، أشرف فاروق، ديكور وعرائس مجدى ونس، أشعار محمد لبيب، ألحان نور العرب، وتعرض بمدينة الإسكندرية خلال أيام.

أجندة جديدة لمسرح الشباب.. وربما مسرح جديد

هشام عطوة: تجديد المسرح المصرى يبدأ من "الجامعة"

آمال كبار.. عقدها الوسط المسرحى على المخرج الشاب "هشام عطوة" منذ توليه إدارة مسرح الشباب، كانت بمثابة "تعاقد غير مكتوب" يقوم هشام بمقتضاه بضخ دماء جديدة إلى الساحة المسرحية، خاصة وهو القادم من عالم "الهواية" إلى دنيا الاحتراف متكئاً على إشادة نقدية وجوائز عديدة .. هشام كشف لـ "مسرحنا" عن قراره الأول عقب اختياره لإدارة مسرح الشباب والذى كاد أن يتحول إلى "كوبرى" بين عالمى الهواية والاحتراف، وباعتباره حاصلاً على جائزة مخرج أول جامعات، كانت الجامعة هى طرف الكوبرى الأول، وبحيث يتحول المسرح الجامعى إلى "مفرخة" للمواهب المسرحية فى مجالات التمثيل والإخراج والديكور.

وببساطة الواثق وصف هشام سلفه فى إدارة مسرح الشباب "خالد جلال" بأستاذه ومثله الأعلى، مشيراً إلى مصادفة تخرجهما من كلية واحدة هي "تجارة القاهرة"، ومؤكداً على أن خالد هو الذى بدأ مشروع تبني المواهب الشابة.

خطة هشام أو أجندته لمسرح الشباب ترتكز على تقديم أكبر كم من عروض الشباب الموهوبين على أن يقدم عملاً جديداً كل 15يوماً، ويمكن أن يعاد العرض الذى يحقق نجاحاً نقدياً وجماهيرياً، وقد بدأت الخطة بالفعل بتقديم عرض "دعاء الكروان" وستليه عروض "مشعلو الحرائق" إخراج سامح بسيونى، و"حار جاف صيفاً" إخراج رضا حسنين، بالإضافة إلى عرض "موت فوضوى صدفة" للمخرج عادل حسان، والذى بدأت بروفاته مؤخراً، كما يحلم هشام بالخروج من الإطار الضيق للقاعة التى تقدم عليها عروض مسرح الشباب، وقد تحدث مع د. أشرف زكى من أجل الانتقال لمسرح كبير يتسع لطموحات الشباب الموهوب، وتساعدهم إمكانياته على تقديم أفكار جديدة مبتكرة.

وإلى الجانب الخاص به كمخرج ينتقل هشام ليكشف عن بدء بروفات أحدث عروضه المسرحية "البؤساء" عن رائعة فيكتور هوجو، صياغة أسامة نور الدين لتقدم علي مسرح الطليعة.. ونفى هشام عطوة ما تردد عن إعادة تقديم مسرحية "أكرهك" مؤكداً أن ارتباطه الروحى بالراحلة ماجدة الخطيب يحول دون إمكانية إعادة العرض ببطلة غيرها.



■ هشام عطوة

■ مى سكرية

■ محمد عادل

«ألاؤونا».. العالم فى محطة مصر

بدأ المخرج المسرحى أحمد السيد بروفات العرض المسرحى "ألاؤونا" عن فكرة وصياغة درامية لـ"محمد عبد البسيط"، أشعار حمدى زيدان، وبطولة: حسن عيد، ريم أحمد، محمد عادل، مصطفى محمود، رباب طارق، محمد سمير.

وتجرى أحداث المسرحية بالكامل فى محطة مصر من خلال مجموعة من الشخصيات باختلاف انتماءاتهم الاجتماعية والثقافية والسياسية، يقومون بتعرية عوالمهم الصغيرة وهم فى انتظار القطار.

مجهود علمى لتوثيق الظاهرة.. احتفى به المركز القومى للمسرح

السامر الشعبى فى مصر.. حكايات وتواريخ

فى إطار نشاط المركز القومي للمسرح أقيمت بمكتبة القاهرة ندوة لمناقشة أحدث إصدارات المركز "السامر الشعبى فى مصر تأليف السيد محمد على، والكتاب هو رسالة الماجستير التى قدمها الباحث لأكاديمية الفنون، وأشرفت عليها د. نهاد صليحة، وأ. سعد أردش.

وقدم من خلاله دراسة تاريخية وميدانية وتحليلية لهذه الظاهرة.

قام بمناقشة الكتاب الناقدان حمدى حسين، وإبراهيم الحسينى، الذى بدأ الندوة بكلمة عن رحلة المؤلف السيد محمد على، وعن علاقته به كناقد من خلال نصوصه المسرحية، وتعلقه بنص "الموكب" الذى أحدث حالة من التأريخ الفنى لمولد السيدة عائشة، وطقوسه من موكب عربات الخشب والمشاهد التمثيلية للهودج إلى المشاهد التى يشترك فيها الأطفال أنفسهم، وأكد أنه بهذه النصوص تجاوز الجهد التنظيري إلى التطبيقى.

وأيضا من خلال نصه "لا كده نافع ولا كده نافع" الذى ألفه فى الثمانينيات مستلهما إياه من التراث الشعبى متحدثاً عن الملك والحاشية.

ثم تحدث الحسينى عن فكرة السامر الشعبى التى وجدت قبل الحملة الفرنسية، وكيف استطاع المؤلف أن يدخلنا إلى منطقة مهمة.

وتحدث حمدى حسين قائلاً: نحن أمام كتاب وليس رسالة من تلك التى توضع على الأرفف وحسب. ثم طرح حمدى حسين إشكاليتين قائلاً:

– هل يمكن استخدام عناصر العرض الموجودة فى السامر لكتابة نص جديد؟

– وما الحكم على التجارب التى تمت فى هذا المجال ولم تستمر، ثم تعرض حمدى حسين لأبواب الكتاب ومحاوره البحثية فى السامر الشعبى بمصر منذ العصر الفرعونى إلى الإسلامى ماراً بالبطالمة والرومان، ثم رصده لحركة السامر والظواهر الاحتفالية فى العصر الإسلامى والدولة الفاطمية والأيوبية وغيرها، وما بها من مواكب مختلفة، ورصد المؤلف للحلقة الشعبية والدراسة الميدانية حول هذه المظاهر.. كما تعرض المؤلف للسامر فى بعض المحافظات: كالبحيرة، والفيوم، وبني سويف، ودمياط، وكفر الشيخ، كنموذج للتجارب التى قام بها الناس فى ليالى الحصاد وغير ذلك.

وانتقلت الكلمة لجمهور الندوة ليتساءل أحدهم: ما علاقة السامر بالفن الشعبى؟

وأجاب المؤلف: السامر جامع لأشكال الفن الشعبى من خلال الموسيقى الشعبية والفن التشكيلى الشعبى والحكاية الشعبية، حيث يتم أخذ حدوتة شعبية وتصنع لها ديكورات وملابس توائمها ولكنها شعبية، ومفردة "شعبية" المقصود بها أن الشعب يبدعها.

ثم طرح مدير المكتبة سؤالا عن الموالد قال فيه: هل الليلة الكبيرة لجاهين تعتبر سامراً؟

وأجاب المؤلف مشيراً إلى أن كتابه يحوى جزءاً كبيراً عن الموالد ومادامت الليلة الكبيرة لها مؤلف فلا تعتبر سامراً.

وتساءل أحد الحاضرين.. ماذا عن العروض المسرحية التي تتناول النصوص الشعبية فى الثقافة الجماهيرية وهل يوجد نصوص سامر للأطفال.

وأجاب المؤلف: طالما أنه يوجد اسم للمؤلف لا يعتبر العمل سامراً، وما يقدم فى الثقافة الجماهيرية لشوقى عبد الحكيم، ودرويش الأسيوطى وغيرهم أدب شعبى وليس سامرا، أما ما يقدم للأطفال.. فقال حسين: إن معظم النصوص المطروحة للأطفال تستلهم حكاياتها من السامر، وألف ليلة وليلة، غير أن الكتّاب لا يذكرون مرجعيتها.



■ حمدى حسين

■ عفت بركات

حقوق القاهرة فى ورشة «أبو زيد»

انتهى المخرج علاء حسن من وضع الخطة العامة لورشة "ارتجال وإعداد ممثل"التى تهدف لإنتاج عرض مسرحى لفريق كلية حقوق القاهرة، وسيعمل أعضاء الورشة على نص "كأنك يا أبو زيد" للكاتب لينين الرملى، ويتكون فريق الإخراج الجماعى من عمر أحمد، وعمرو وهبى، وسلامة السيد، إعداد: موسيقى تامر جمال، ديكور آية نجيب.

البروفات ستتم فى استديو عماد الدين، ويشارك فيها من فريق حقوق القاهرة.. علاء حسن مصطفى، علاء هانى، محمد أحمد أمين، فتحى أبو العز، فرح صبرى، سمر صبرى، محمد نبيل العربى، عمرو عز الدين، رحاب محمد، نادر البهنساوى، حازم شرقاوى، عمرو حسن، علا أحمد فريد، أميمة عمر، محمود ربيعى، هيثم محمد.

■ أميرة شوقى

الفخرانى يغيب عن «تكريم» ميت غمر.. لانشغاله بـ«لير»

■ يحيى الفخرانى

اختتمت الأسبوع الماضى فعاليات الدورة "الخامسة عشرة" لمهرجان الإبداع المسرحى على مسرح مركز شباب ميت غمر، بدعم من صندوق التنمية الثقافية.

شاركت فى المهرجان عشرون فرقة مسرحية، ورأس دورة هذا العام الفنان مصطفى الكواوى، تحت إشراف المخرج المسرحى على سرحان.

قدمت "فرقة الفنون الشعبية ببورسعيد" عرض الافتتاح الذى تلاه عرض "الهوجة" لفرقة "سين" المسرحية من تأليف وإخراخ محمد العشرى، بينما شاركت جمعية رواد قصر ثقافة شبرا الخيمة بعرض "حلم السلطنة" تأليف درويش الأسيوطى، إخراج أحمد شحاتة وقدم "مركز شباب زفتى" عرض "للأمام قف" تأليف نبيل بدران، وإخراج حازم الغزاوى، أما فرقة "السنبلاوين المسرحية" فقدمت عرض "غرفة بلا نوافذ" تأليف يوسف عز الدين عيسى، وإخراج عريان محمد عريان، وقدمت فرقة "براح" "حكى من الدروماجيد" تأليف وإخراج محمد عبد الفتاح، كما قدمت فرقة "طريق" عرض "من يملك النار" تأليف رجب سليم، وإخراج محمد خميس.

فرقة "التجريد والتجريب" قدمت عرض "أوديب والقربان المقدس" من إعداد وإخراج أحمد رزق، وقدمت فرقة "سكاى آرت" عرض "الشرخ" من إعداد وإخراج هاجر رشدى، أما نادى قصر ثقافة المحلة فقد قدم العرض المسرحى "يونسكويات" تأليف يونسيكو، وإخراج محمد فتحى، أما فرقة "عشاق المسرح" فقدمت العرض المسرحى "لما بدا يتثنى" من تأليف ياسر سلام، وإخراج محمد النجار، وقدمت جمعية المواهب والقدرات بـ"ميت غمر" العرض المسرحى "من يملك النار" تأليف رجب سليم، وإخراج محمود أبو الغيط، أما فرقة "بداية" فقدمت عرض "تياترو" من إعداد وإخراج عادل أحمد، كما قدمت فرقة "الأشقاء" بقصر ثقافة الريحانى "زمن النسخ" تأليف ملحة عبد الله، وإخراج عصام رمضان، ومن السويس قدمت فرقة "رعاية الفنون" بالسويس "ليلة مصرع جيفارا" تأليف ميخائيل رومان، وإخراج محمد الجناينى، ومن سوريا قدم المخرج والمؤلف "مزاحم العليان" العرض المسرحى "لعبة الألوان"، أما الفرسان للإنتاج الفنى فقد قدمت عرض "اشتغاله" تأليف "جماعى" وإخراج راضى رمزى، وقدمت فرقة "مجانين المسرح" "ليلة القتلة" إعداد أحمد سالم، وإخراج سامح الشامى، ومن القاهرة قدمت فرقة "شروق" "عدد X العدد" تأليف مصطفى سعيد، وإخراج محمد يسرى، كما قدمت فرقة "أصدقاء حسنى أبو جويلة" "التعرى قطعة قطعة" من تأليف سلافوميرو فروجيك، وإخراج حسنى أبو جويلة.

مدير المهرجان على سرحان كشف عن جائزة خاصة تمنح لأول مرة هذا العام باسم الفنان "خالد سويدان" كما ذكر أن المهرجان كان قد قرر تكريم الفنان يحيى الفخرانى، ولكن لانشغاله بالاستعداد لتقديم "الملك لير" مرة أخرى بالإسكندرية لم يتمكن من حضور التكريم.

ووجه سرحان الشكر لمحمد كشيك، مدير عام إدارة الجمعيات الثقافية، على دعمه للمهرجان.

■ محمود مختار

«السيدة الحديدية» بمعهد المسرح تصف المعترضين على قراراتها بأنهم «ليس لهم طائلة»!!

دكتورة تهبط بالبراشوت وسكاشن بالأمر المباشر فى معهد سلطان «الفنون المسرحية سابقا»



■ د. نبيلة حسن

د. نبيلة حسن القائم بأعمال رئيس مجلس قسم التمثيل بالمعهد العالى للفنون المسرحية، وسيدة المعهد الحديدية وقعت بالأحرف الأولى هذا الأسبوع على قنبلتين موقوتتين تنفجران خلال أيام فى أروقة المعهد والقسم الذى لا تنقصه الحرائق.. وفى خلفية الصورة بدا واضحا السيد العميد د. مصطفى سلطان الذى يواصل إدارة المعهد بمنطق «مزاجى أنا أولى» حسب تعبيره الخاص.

الملف الأول يخص الدكتورة سحر حلمى هلالى المدرس المساعد بقسم التصميم والإخراج بالمعهد العالى للباليه والتى يصر د. سلطان، ود. نبيلة على نقلها إلى قسم التمثيل والإخراج بالمعهد العالى للفنون المسرحية رغم أن القانون يتيح النقل فقط بين الأقسام المتماثلة، ورغم رفض مجلس القسم لطلب النقل إلا أن د. سلطان لا يزال مصمماً على تمريره، وقد تناقل المعهد مقولته «لو مش عايزينها فى قسم تمثيل أنا همررها فى مجلس المعهد واللى مش عاجبه..».

الملف الثانى أكثر سخونة إذ يكشف أسلوب د. نبيلة «قائم بأعمال رئيس القسم» فى التفكير والإدارة.. وكتابة القرارات الإدارية بلغة «غير مفهومة» بالمرة.. حيث رصد عدد من أساتذة القسم عشوائية فى توزيع «السكاشن» وطالبوا بتعديلها، الأمر الذى رفضته د. نبيلة وردت عليه بمنشور إدارى ذكرت فيه أن «السكاشن» تم تقسيمها بواسطة لجنة مكونة من الدكاترة محمد صديق، وانشراح صادق، ومدحت الكاشف، وبعد اعتماد التقسيم بواسطة مجلس المعهد أصبح.. واجب النفاذ»..

المنشور الإدارى وصف اعتراض بعض أساتذة المعهد على تقسيمة السكاشن بأنه إخلال بالواجبات الوظيفية وإثارة للبلبلة بين الطلاب لتصل المهزلة إلى قمتها فى جملة «لوحظ أن من قاموا بالاعتراض ليس لهم طائلة ممن أو (كذا) قاموا بالتوقيع من قبل على القسم (كذا)المتضمن توزيع السكاشن». وهى جملة غير مفهومة ولا معنى لها أصلا، مما يفتح مجالاً للتساؤل المشروع حول قدرة د. نبيلة على صياغة ما تريد قوله، بالإضافة لمغزى حشر مصطلحات «بوليسية» مثل. إثارة البلبلة، وعدم الاستقرار.

أساتذة المعهد الذين يرون أن من حقهم الطبيعى مناقشة الأمور الإدارية أو حتى الاعتراض على بعضها، وأن ذلك لا يعنى إثارة للبلبلة من أى نوع.. الأساتذة بدوا مستائين من أسلوب د. نبيلة الذى وصفوه بأنه تحريض، مؤكدين أنهم لن يقفوا مكتوفى الأيدى أمام سياسة «لوى الدراع» التى تتبعها نبيلة!!

■ عادل حسان

تحلم بالاستعراضى ... وترفض "الاستفزازى"

إيمان لطفى : المسرح عندى رقص x رقص

على خشبة القومى تقف إيمان لطفى يوميا لتقدم دور الزوجة الشريرة ضمن أحداث العرض المسرحى "الإسكافى ملكا" متوجة مشوارًا طويلًا مع المسرح رغم أنهما – هى والمشوار – مازالا فى البداية!

بدأت إيمان اللعبة مبكرا .. فقد كانت تلميذة فى المرحلة الابتدائية عندما تم اختيارها لبطولة أوبريت "التورتة" الذى شاركت به المدرسة فى الاحتفال بأعياد الطفولة بعدها توالت أعمالها من خلال المدرسة ثم الجامعة، وعقب تخرجها من كلية السياحة والفنادق قررت دخول المعهد العالى للفنون المسرحية، ومن خلاله بدأت مرحلة الاحتراف عندما اختارها جلال الشرقاوى للمشاركة فى إحدى مسرحياته ثم التحقت بعد ذلك بورشة التمثيل بمركز الإبداع مع المخرج خالد جلال والتى اعتبرتها "وش السعد" وبداية دخولها عالم التمثيل الحقيقى، وقدمت إيمان من خلال المركز عددًا كبيرًا من العروض أهمها "أيامنا الحلوة"، و"هبوط اضطرارى"، و"اختبار" كما قدمت عرض "هاملت" من إخراج خالد جلال ثم "الملك لير" إخراج ياسر الطوبجى.

إيمان لها أحلام خاصة فى المسرح أهمها أن تقدم أدوارًا جديدة مختلفة كما تحلم أيضا بإعادة المسرح الإستعراضى الحقيقى وليس الاستفزازى – على حد قولها – وببساطة تكشف عن رغبتها فى أن تملأ الدنيا والمسرح "رقص Xرقص" إيمان أيضا تحب المسرح السياسى وتؤكد أنها تربت عليه منذ الصغر فى المدرسة وفى البيت، فوالدها الراحل كان يمثل دور الملك فاروق على مسرح المدرسة وكان يحكى لها عن ذكرياته وعن المسرح الذى كان يقدمه وهذا الأمر زرع داخلها الروح السياسية وأهمية الفن كرسالة لتوعية الناس وليس لمجرد الترفيه والمتعة. إيمان ترى فى المخرج خالد جلال مثلها الأعلى وصاحب الفضل الكبير عليها، وتتمنى أيضا العمل مع المخرج عصام السيد. أما الفنان المسرحى الذى تتمنى الوقوف أمامه على خشبة المسرح فهما النجمان عادل إمام ويحيى الفخرانى.. إيمان سعيدة جدا بوقوفها يوميا على خشبة المسرح القومى من خلال عرض "الإسكافى ملكاً" والتى تجسد فيه دور "دمدمة" زوجة "معروف" السيدة الشريرة والتى تحول حياة زوجها إلى جحيم.

■ إيمان لطفى

■ جمال عبد الناصر

● إن الدراما الشعبية هى كل ما أبدعه الشعب فى مجرى حياته، من فنون تعبيرية ودرامية، تلبية لحاجات اجتماعية ونفسية وجمالية، بعيدا عن الفن الرسمى النظامى، وبعيدا عن الطبقات الاجتماعية السائدة، وبعيدا عن أطر التعليم المنظم والثقافة بمعناها الخاص.

والدراما الشعبية، بأشكالها المختلفة، وهى دراما الطبقات الشعبية وأحد مكوناتها الثقافية والسياسية والجمالية المنعكسة عن أوضاعها الاقتصادية والاجتماعية والتاريخية.

المشهد الحسينى .. التعازى.. رسالة ماجستير لدارسة كويتية

منذ مقتل «الحسين بن على» يد أعوان يزيد بن معاوية والشيعة يستقطعون شهراً من كل عام ليحيوا فيه ذكرى الحسين ويقدموا فيه أشكالاً مسرحية تسمى «التعازى الحسينية»، وبهذه المشاهد التمثيلية وبإطارها العام ضمن ما يعرف باحتفالات «عاشوراء» وما تتضمنه من شعائر وطقوس كانت ضرورة الدراسة العلمية لها.

ذلك هو موضوع رسالة الباحثة الكويتية «سعداء سعد الدعاس» الذى نالت عنه درجة الماجستير بتقدير ممتاز مع التوصية بطبع الرسالة التى جاءت بعنوان: «أساليب تلّقى المشهد التمثيلى الحسينى – الكويت نموذجاً – دراسة تحليلية»، أشرف عليها د. حسن عطية وناقشتها د. نادية كامل ود. عصام عبد العزيز، وقد سعت الباحثة للإجابة على إشكالية البحث من خلال سؤال رئيسى طرحته وهو: ما هى أساليب تلقى الجمهور المشارك والمتفرج للمشهد التمثيلى الحسينى؟

الأمر الذى استدعى منها متابعة وتسجيل هذه الاحتفالية مع الحصول على نصوصها، إضافة إلى القيام باستبيان لطرح أسئلة على الجمهور المشارك فى الاحتفالية والذى ينقسم إلى قسمين أحدهما مشارك فى الأداء التمثيلى والآخر مشاهد.

ونظرا لاستحالة متابعة العروض الاحتفالية فى منطقة الخليج لأنها تقام فى وقت واحد فقد اقتصرت الرسالة على دولة الكويت.

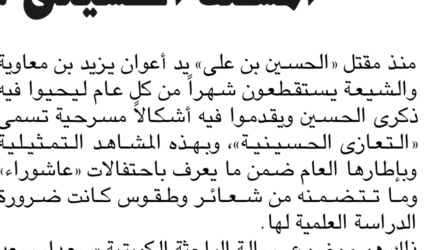
وقد قسمت الباحثة الرسالة إلى مدخل وثلاثة فصول: المدخل بعنوان: المشهد التمثيلى الحسينى بين المسرحة واللامسرحة، وتناقش فيه الفرق بين الممارسة الطقسية / الشعائرية والممارسة المسرحية وذلك لتحديد علاقة التعازى بالمسرح.

الفصل الأول بعنوان: «التطور التاريخى للمشهد الحسينى» والتى ترجع أصولها إلى العراق وإيران، ولا يتوقف الفصل عند الحدود التاريخية؛ بل يتناول تفاصيل أشكال التعازى وتطورها تاريخيا كذلك تطرح الباحثة فى هذا الفصل العلاقة بين انتشار أشكال التعازى الشيعية وارتباطها بالتحولات السياسية وحرب الخليج والوجود الأمريكى.

الفصل الثانى بعنوان: «السمات الدرامية والفنية»، وهو فصل يتناول نماذج محددة من تلك الاحتفالات المقامة بدولة الكويت فى عام 2006 من خلال المشاهدات الحية لهذه الاحتفالات ومشاهدها المسماة بـ «التشابيه» وتلك المطورة عنها التى قدمت معالجات مختلفة أو شكلاً مغايراً عما هو مألوف فى المشاهد التمثيلية التقليدية.

وقد تناولت الباحثة فى هذا الفصل نماذج من نصوص هذه الاحتفالات هى: «فى ربوع الصف»، تأليف مشعل الموسمى وإخراج مصطفى أشكنانى، «جراحات الحسين» تأليف وإخراج محمد الجزاف.. هى من النماذج المطورة عن النماذج التقليدية. واعتمدت الباحثة فى التحليل على تحديد السمات الدرامية للمشهد الحسينى الخاصة بالمادة القولية التى ينطق بها الممثلون وما تعكسه من شخصيات ومواقف وصراعات وأفكار سواء ما يتعلق منها بمعتقدات الطائفة أو بطبيعة المشهد التمثيلى، بالإضافة إلى رصد السمات الخاصة بطبيعة الاحتفال من خلال مجموعة من العناصر مثل الملابس المستخدمة فى الاحتفال والإيقاعات والحركة وأماكن العرض والتمثيل.

الفصل الثالث بعنوان : «جماليات تلقى المشهد التمثيلى الحسينى»، وهو فصل يهتم بالتعرف على ملامح الجمهور لهذه العروض وعلاقة هذا الجمهور بالطقس / التعازى وذلك فى ظل وجود جمهور متفرج وآخر مشارك.. وقد استطاعت الباحثة بأسلوب سهل ومحدد وقدرة على التحليل، رصد موضوعها وتحديد مشكلة البحث مما كان له الأثر الواضح فى النتائج التى توصلت إليها فاستحقت الحصول على الدرجة لتكون الباحثة واحدة من أساتذة النقد فى معهد الفنون المسرحية بدولة الكويت لتساهم فى النهضة المسرحية التى تشهدها منطقة الخليج كلها ويشارك فيها بشكل كبير معهد الفنون المسرحية بالكويت.



د. نادية كامل وسعداء الدعاس ود. عصام عبدالعزيز ود. حسن عطية أثناء مناقشة الرسالة

■ محمد زعيمه

■ سعيد حجاج

التكعيبة تناقش المسرح المصرى

تعقد ندوة مقهى التكعيبة حلقة نقاشية عن «قضايا المسرح المصرى حاليا» فى الساعة السادسة من مساء الأحد11 نوفمبر.. تتضمن شهادات وآراءً للمتخصصين والمهتمين بالحركة المسرحية.

يشارك فى الندوة أحمد عبد الوارث، ياسر على ماهر، تامر القاضى، ثريا ربيع، ويحضرها النقاد د. مزهر الخفاجى، د. شريف الجيار، سعيد حجاج، باسم شرف، عيد عبد الحليم، عبد الغنى داود، فؤاد مرسى كما يشارك فيها أعضاء ورشة "روابط".



● د. أشرف زكى «رئيس البيت الفنى للمسرح ونقيب المهن التمثيلية» التقى الأسبوع الماضى بحاكم الشارقة د. سلطان بن محمد القاسمى، للاتفاق على موعد عقد المؤتمر التأسيسى الأول للهيئة العربية للمسرح التى أعلن عن بدء نشاطها من خلال مؤتمر صحفى شهدته القاهرة منذ شهرين.

المعهد «العالى» للفنون المسرحية.. هل هو «عالى» بصحيح؟!



المناهج.. تدريسها.. دوره الثقافى.. مكانته العربية.. أسئلة ضرورية للإصلاح!

1-المعهد العالى للفنون المسرحية..

مهما حدث فيه، ورغم ما يقال عن أنه يحدث فيه، فهو أولا وأخيراً صرح ثقافى وطنى، وكيان تعليمى متفرد، أنشأته بلد معروفة بريادتها لهذا الفن على مستوى الوطن العربى كله.

ومهما كانت المشاكل، فإن أبناءه المخلصين قادرون على إصلاح مسيرته وتعظيم قدرته على أداء دوره.

ومن هنا يأتى هذا التحقيق الذى تبادر به "مسرحنا" بإخلاص حقيقى.. لا لشىء إلا للتعرف على مواطن الخلل... ومكامن الداء. فهى نقطة البدء.. وليس غيرها، فى أى إصلاح مرجو.. كما أنها – دائما – نقطة البدء فى أى إصلاح على الإطلاق وفى أى مكان.

تطوير المناهج.. معطل!

المناهج.. المقررات.. المواد الدراسية.. سمها ما شئت. كانت محور سؤالنا الأول لأنه ببساطة أول ما يتبادر للذهن عند الحديث عن مؤسسة تعليمية.

بداية يتحدث د. نبيل منيب الأستاذ بقسم التمثيل والإخراج قائلاً: "قبل تولى رئيسة القسم الحالية قمنا كأساتذة فى القسم وضمننا الصديق جلال الشرقاوى بتشكيل لجان درست المقررات وقدمت اقتراحات تمت صياغتها فى صورة مشروع لائحة جديدة للمواد الدراسية بالقسم وكيفية تدريسها ولكن للأسف المشروع توقف".

د. ناعوم: سحبنا الثقة من العميد ومازال متشبثاً بمقعده

د. رأفت ناعوم أستاذ الديكور يؤكد أن لائحة مشابهة تم وضعها أيضاً فى قسم الديكور ولم يكن حظها أفضل من الأولى، ويضيف د. رأفت: "نحن فى قسم الديكور نطالب بتغيير الأساليب القديمة المتبعة فالعالم تجاوز مرحلة الرسم بالفرشاة وأصبح يعتمد على جهاز الكمبيوتر وبرامجه فى تصميم الديكور حيث لا يستغرق التصميم أكثر من دقائق بينما النظام القديم يستغرق أياما. ثم إننى مثلاً اضطر إلى اصطحاب الطلاب للحسين والمتحف المصرى حتى تتاح لهم فرصة الرسم وأيضا الاحتكاك بطلاب فنون جميلة هناك، كل هذا بصفة شخصية ودون أى معاونة من المعهد!".

د. سميرة محسن تقول: "خطط تطوير المناهج قام بها كل قسم من أقسام المعهد الثلاثة وقدمت جميعها ولكنها معطلة فى مكتب رئيس الأكاديمية وهو الذى بيده تفعليها إن أراد ولكنه يحتفظ بها منذ عام كامل دون أى رد".

المخرج فهمى الخولى أحد خريجى المعهد يقول: "نحن فى حاجة ماسة إلى التطوير وعدم الاكتفاء بما هو كائن إنما يجب أن نتطور مع الزمن وأن نضيف المواد التي تتماشى مع التقنيات العالمية مثل: الإتيكيت، الفروسية، اللهجات المحلية والعربية، لغة أجنبية على الأقل، الرقص الكلاسيكى والحديث، كما لابد من زيادة مساحة العملى فى الدراسة فليس معقولاً أن الطالب بقسم التمثيل يتم امتحانه فى مشهدين فقط طوال العام بينما باقى المواد نظرية، الإخراج أيضا يتم تدريسه نظرياً وبعدها كل خريج يجتهد وهذا وضع يجب تغييره خصوصاً أن هناك مواد منذ إنشاء المعهد لم تتطور".

أفضل نظام فى مصر

د. أحمد حلاوة الأستاذ بقسم المسرح فجر مفاجأة بقوله: "إن نظام التعليم بأكاديمية الفنون وخصوصاً المعهد العالى للفنون المسرحية نظام موضوع على أسس متقدمة جداً بل هو نظام عالمى. ويفسر د. حلاوة كلامه بقوله: بوصفى عضواً بلجنة تطوير التعليم بجامعة حلوان اطلعت على اتفاقية التعليم المسماة بالكاف والتى وقعتها مصر وبموجب هذه الاتفاقية سيكون هناك نظام جديد للتعليم متمثل فى الساعات المعتمدة والتدرج فى التدريس من مواد تأهيلية إلى مواد تخصصية إلى مواد مهارية وبحكم اطلاعى على لائحة معهد الفنون المسرحية الذى شرفت بتخرجى فيه وتعييني معيداً به قبل انتقالى لجامعة حلوان تبين لى أن نظام التدريس بالمعهد أقرب لنظام الساعات المعتمدة، كذا تدرج التدريس من مواد نظرية فقط لمواد نظرية وعملية، ثم مواد عملية، ويضيف د. حلاوة أن هذا النظام الذى تسعى كل جامعات مصر لتطبيقه – بموجب الاتفاقية الموقعة – كان لأكاديمية الفنون ومعهد الفنون المسرحية قصب السبق فى تطبيقه. وعليه فإن ما يحتاجه المعهد فقط هو برمجة مناهجه".

أسلوب التدريس بالمعهد

الحديث عن المناهج لا يقتصر علي موضوع تطويرها، ولكنه يمتد – بالضرورة – إلى أسلوب تدريسها.

يقول د. نبيل منيب: "إننا فى المعهد ننمى فى الطالب – منذ التحاقه به – روح الاعتراض والنقد وحرية إبداء الرأى، وهذا موجود بالمعهد منذ عشرات السنين، فنحن نقوم بتخريج مبدعين ولابد أن تتاح لهم الفرصة كاملة فى إبداء آرائهم بمنتهي الحرية، شريطة أن تكون آراء لها أسانيدها، لا أن يتحول الحوار إلى تبادل كلام فارغ. وذلك ضرورى حتى يثمر أى حوار".

وكذلك يضيف د. رأفت ناعوم،: "إن العلاقة بينى وبين الطلاب علاقة صداقة والمناقشات بينى وبينهم مستمرة دائماً وذلك يشجعهم على أن يناقشوا معى حتى مشاكلهم



■ د. عصمت يحيى

■ د. رأفت ناعوم

د. نبيل منيب: لا جدوى من الكلام إلى أن تنصلح الأحوال!

الشخصية وأعتقد أن هذا ما ينبغى أن تكون عليه العلاقة بين الأساتذة وطلابهم".

بينما يرى د. علاء قوقة "أن هذه المسألة تخضع للأستاذ نفسه: مبادئه وتعليمه وطريقته فى التدريس هناك من يرى أن التعليم تلقين وهناك من يرى أنه توجيه، فكل فريق يرى العملية التعليمية من وجهة نظره ولكنه لو عقد مؤتمر أو منتدى لمناقشة الأسلوب الأمثل فى التدريس قد يغير بعض الأساتذة طريقتهم ويتبنون فكرة التوجيه".

وتختلف د. سميرة محسن مع ذلك قائلة: "الأستاذ لابد أن يضبط الأمور خاصة أن الجيل الحالى متمرد ويصعب جداً قيادته إلا لو كنت قوياً بشخصيتك ومعلوماتك وقدرتك على استيعاب الدارسين. بعد ذلك تأتى مرحلة إتاحة الحرية للطالب بعد تعليمه أسس الحوار".

العلاقة بالمؤسسات الثقافية

ومن السؤال عن المناهج وأسلوب تدريسها، إلى السؤال عن علاقة المعهد بالمؤسسات الثقافية الأخرى، فهذه العلاقة تنعكس على التدريس، سواء عند من يطلبون من المعهد أن يكون بؤرة إشعاع أو عند من يختصرون هذه العلاقة فى تشغيل الخريجين.

د. نبيل منيب يقول: "المفترض أن تكون علاقة المعهد وثيقة بالمؤسسات الثقافية حتى يفتح مجال العمل لخريجيه، لأن الطالب يرى البطالة المتفشية فى الخريجين فيصاب بإحباط شديد وينعكس هذا على دراسته".

د. رأفت ناعوم يقول: "إن إتاحة الفرص للخريجين قائمة على جهود شخصية بحتة من أساتذة المعهد فأنا مثلاً أقوم بترشيح الخريجين المتفوقين لتلامذتى من قيادات العمل بالتليفزيون والمسرح فيقومون بتعيينهم هناك لكن المعهد لا يرشح أحدا لهذه المؤسسات للأسف الشديد".

أما د. علاء قوقة فيقول: "إن علاقة المعهد بالمؤسسات الثقافية مازالت بحاجة لكثير من الجهود، والخريج يبحث بنفسه عن الفرصة ولا أحد يبحث عنه من مسئولى المعهد، والخريج يعتمد على مجهوده الشخصى حتى يجد فرصته".

لكن د. سميرة محسن ترى أن: "توفير فرص عمل للخريجين ليس من مهام المعهد.. وهل كليات الهندسة أو التجارة أو الآداب أو غيرها توفر فرصًا للخريجين بها؟ مهمة المعهد هى تأهيل الخريج وليس توظيفه. ولكننا فى المعهد نسعى لإقامة فرقة الأكاديمية المسرحية وقتها ستكون فرصة لاستقطاب النجوم الكبار ودفع الخريجين إلى جوارهم فى عروض مسرحية، وهذا هو ما يمكن أن يقدمه المعهد ولكن للأسف خطة الفرقة عند رئيس الأكاديمية أيضا ولا ينظر إليها".

د. أحمد حلاوة يقول: "إن حظ الأجيال الحالية أوفر من حظوظنا نحن فقد كنا ممنوعين من العمل أثناء دراستنا بالمعهد، وهذا غير موجود حالياً، أيضاً الظروف حالياً تسمح باستيعاب عدد هائل من الخريجين بخلاف أيامنا حيث كان المتاح أمامنا هو المسرح أو الإذاعة فقط".

ويضيف د. حلاوة: "إن العمل فى الحقل الفني يحتاج لمهارة فى عرض نفسك وتفادى الألغام المزروعة فى الطريق بحنكة، لأن الموهبة وحدها لا تكفى!".

المخرج فهمي الخولى يقول: "إن كل جامعات مصر لا تعين خريجاً وللأسف فإن الطالب جعل دخول المعهد وسيلة وليس غاية فهو يتصور أن دخول المعهد هو طريقه نحو العمل وأخذ الفرصة ولا يهتم بتنمية قدراته وتدريب خياله ومشاهدة العروض، معتمداً على شهادة المعهد..".

ويضيف الخولى: "إن الممثل خريج المعهد أصبح يعتمد على المؤلف فى كتابة الشخصية وعلى المخرج فى توجيهه، دون أن يحاول تخيل الشخصية والإضافة إليها".



د. سميرة محسن: خطة التطوير فى درج رئيس الأكاديمية منذ عام!

مكانة المعهد فى الوطن العربى

هل أثرت مشاكل المعهد فى أدائه لدوره.. وهل أدت إلى تدنى مكانته وتراجعه عن الريادة؟.

د. رأفت ناعوم يقول: "الطلاب العرب ممن كانوا يقصدوننا ممنين أنفسهم بالحصول على شهادة معهد الفنون المسرحية بمصر، غيروا وجهتهم إلى معهدى الكويت وسوريا، وقد كنا نعزى أنفسنا بأن معهد الكويت قائم على الأساتذة المصريين ولكنهم الآن فى الكويت بدأوا فى الاستغناء عن الأساتذة المصريين لصالح السوريين وهذا وضع طبيعى فى ظل ما يحدث حالياً فى المعهد".

د. علاء قوقة يرى "أن ظاهرة توجه الطلاب العرب لسوريا والكويت مسألة تحتاج لدراسة حتى نعرف أسبابها فقد يكون بسبب قلة مصاريف المعهد فى سوريا أو بسبب سمعة سوريا فى الفن التى بدأ نجمها يعلو وقد يكون لأسباب أخرى مثل قرب المسافات مثلاً فالأمر يحتاج لدراسة ميدانية".

بينما ترى د. سميرة محسن "أن سبب ذلك يرجع لمصاريف المعهد هنا التي تصل لثلاثة آلاف جنيه استرلينى فى العام إلا أنها تؤكد أن الطلاب السوريين والكويتيين أنفسهم يأتون للمعهد هنا فى مرحلة الدراسات العليا".

كذلك يقول الخولى: "إن الطالب العربى يتعامل فى المعهد هنا بالعملة الصعبة ويجد أن الحصيلة العلمية التى خرج بها كان يمكن أن يحصل عليها فى بلاده لانتشار المعاهد الخاصة حاليا فى الدول العربية فلماذا يترك بلاده ويأتى؟".

روشتة إصلاح

ويبقى السؤال الأخير عن السبيل إلى الإصلاح.

د. نبيل منيب يقول: "لن نظل نتغنى بأن المعهد عريق وخرّج كفاءات ارتقت بالحركة المسرحية فى الوطن العربى كله، هناك أزمة حالياً فى المعهد ونحن نتمنى من السيد الوزير الفنان فاروق حسنى أن يتدخل لإعادة الأمور إلى نصابها. لأن المناخ أصبح طارداً للكفاءات التي نعول عليها فى الارتقاء بالأوضاع وإلى أن يتغير كل ذلك فلا قيمة لأى كلام".

د. رأفت ناعوم يقول: "أن يتفق ثمانية من أعضاء مجلس المعهد من أصل عشرة أعضاء على سحب الثقة من العميد ثم يتمسك بمنصبه فهذا دليل أن الأوضاع لن تنصلح فى عهده، وهذا لا يعطى أملاً فى شىء، ونحن نتحدث ولا أحد يستمع لنا".

د. علاء قوقة يقول: "برغم كل شىء أنا متفائل بالأجيال الجديدة ومساندة أساتذتنا القدامى أصحاب الخبرات الكبيرة فى الارتقاء بالعملية التعليمية داخل المعهد، وإن كان المنحنى يهبط حالياً فهو يهبط ليعاود صعوده مرة ثانية".

د. سميرة محسن تقول: "المستقبل غامض، وأهم شىء حالياً هو احتواء الأساتذة احتواء تاماً لأنهم الفيصل فى أى تقدم وتفرق الأساتذة سيجعل الأوضاع تتفاقم أكثر".

تضيف د. سميرة: إن الأمور حالياً فى يد رئيس الأكاديمية وكل المواقف لابد أن يتحملها لأنه قائد العمل ككل ولابد أن يعالج كل هذه المشاكل".

أما فهمي الخولى فيقول: "إصلاح أحوال المعهد يبدأ بتغيير نظام القبول، ففى ظل الأعداد الكبيرة المتقدمة للمعهد لا يستغرق امتحان الواحد منهم أكثر من خمس دقائق فكيف تصدر اللجنة حكمها بشأن المتقدم للقبول؟! ثم لماذا يحدد عدد المقبولين بعشرين طالباً لماذا لا أستوعب كل المواهب المتقدمة حتى لو وصل عددهم إلى مائة هل سيعجز المعهد عن استيعابهم؟! إن رفع مجموع الثانوية العامة للمتقدم لن يرتقى بالعملية التعليمية فما شأن الموهبة بالمجموع؟، إضافة إلى أن نظام المعهد أصبح طارداً وليس جاذباً فعدد كبير من النجمات التحقن بالمعهد، ثم حرمن من دخول الامتحان، وأخيراً فصلن من المعهد لأن الموهبة لا يعقل تكبيلها بهذا الكم الكبير من المراجع والقراءات والمشاهدات ولا أن تمتد المحاضرات من التاسعة صباحاً حتى السادسة مساء فمتى إذن تتيسر للطلاب مشاهدة العروض المسرحية أو حتى العودة إلى منازلهم؟!".

■ تحقيق: **محمد عبد القادر**

● إن الدراما الشعبية المصرية لا تحتاج إلى مسرح ثابت أو مناظر أو ستائر، وإنما تقدم للجمهور فى أى مكان كالمعابد أو الشوارع أو الأجران، أو الساحات الشعبية أو البيوت.

● د. سامح مهران «رئيس المركز القومى للمسرح» قرر تصوير جميع الندوات التى نظمها المركز خلال الفترة الأخيرة حول عدد من القضايا المسرحية، ثم إعدادها كبرامج لبثها على الموقع الإلكترونى للمركز، بجانب الإعداد لإصدار مجلة إلكترونية متخصصة فى المسرح، ويتم حاليا وضع التصور الخاص بها.

التواصل مع الظاهرة المسرحية فى الوطن العربى ومتابعة تجلياتها.. يعد واحداً من أهم الأهداف التى من أجلها صدرت «مسرحنا». وهنا ننشر إحدى الندوات التى عقدتها «مسرحنا» مع وفود الدول العربية التى شاركت فى الدورة التاسعة عشرة لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى والتى دارت حول الظواهر المسرحية فى الوطن العربى وأبرز تجلياتها.. تاريخها وحاضرها.. أحلامها ومشاكلها.. أجيالها وتياراتها.

هاجموا الإسراف فى استخدام التكنولوجيا وثقافة الـ Fast Food

الجزائريون فى ندوة "مسرحنا" :

الإعلام هو السلطة الحقيقية التى تتسيّد واقعنا

« فنطازيا » عرض مسرحى شاركت به فرقة مسرح «التاج» الجزائرية فى الدورة الـ 19 لمهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى « مسرحنا » استضافت فريق العرض في ندوة ناقشت فيها قضايا المسرح ومشاكله فى الجزائر.

بدأت الندوة بالدخول فى قضايا المسرح مباشرة حيث تساءل إبراهيم الحسينى:

أصبحت التكنولوجيا تؤثر بشكل كبير فى صناعة العمل الفنى، فهل يمكن أن تلغى خصوصية العمل الفنى نفسه؟

– المخرج ربيع: "محتدا"، أنا ضد كل ما هو تكنولوجى على المسرح، وضد كل المصطنع، وألجأ إلى التكنولوجيا فقط حينما أكون مضطراً، حتى فى عنصر الإضاءة أحاول قدر استطاعتى أن تكون حرة وطبيعية.

. مسرحنا: لكل فرقة استراتيجية مستقبلية ترسمها، وتترسم طريقها، وأفكار تحاول تحقيقها سواء كان ذلك من ناحية الشكل أو المضمون .. حدثونا عن نهجكم.

– ربيع: كل أعمالنا تقوم على التجريب إلى حد كبير ابتداءً من الشكل وانتهاء بالمضمون، وهو الأسلوب الذى اتبعناه فى أعمال (فاطمة، جحا، الزهاد، وأخيراً فنتازيا) ويفضل أن يكون العرض طبيعياً لأن التكنولوجيا من وجهة نظرى تلغى كثيراً من جماليات الإبداع، وتلغى الفروق الفردية وتجعل العروض جميعاً متشابهة، وسأضرب لك مثلاً... حينما نلبس الملابس المصنوعة يدوياً يختلف إحساسنا وتقبلنا لها عن الملابس المصنوعة عن طريق الآلات، وليس معنى هذا أننى ألغى التكنولوجيا نهائياً لكننى أتعامل معها ولكن بحساب وقدر.

. مسرحنا: حدثنا عن عرضكم المسرحى الأحدث "فنتازيا" الذى شاركت به فى الدورة الأخيرة لمهرجان القاهرة التجريبى.

– ربيع: النص كتبه "عمر شروك" الكاتب الجزائرى وهو مأخوذ عن نص لـ"يوجين يونسكو" "الملك يتماوت" لكن نص يونسكو لا يوجد فيه بنت الملك، بل فيه أبناء الملك، "فنتازيا" فيه الملك الذى قامت بدوره الممثلة سلمى، لأن العرض قائم على فرضية عبثية، ولديه الابن الأول ولا يوجد فى مسرح يونسكو نظرية الابن الأول، لكن لديه "مارجريت" الابنة.

. مسرحنا: لماذا جعلت سلمى تقوم بدور الملك ألم يكن من الأفضل أن يقوم به رجل... ولماذا الديكور من الورق؟!

– ربيع: أردت أن تلعب سلمى دور الملك لأبين مدى عبثية الموضوع ذاته، ووضعت شخصيتين اثنتين هما "توارى" الذى يعبر عن الـ "" "Lachous"الشىء" ومنير " "Lomasidi"أو رجل الأقراص؛ لنفجر الأسئلة من وراء هذه المملكة الهشة؟ وكل الممالك؟ ما هى المملكة الحقيقية أو السلطة الحقيقية؟ أهى سلطة الإعلام؟ وهنا تسطع الإجابة: نعم هى سلطة الإعلام التى تمسك بزمام الأمور ولا نستطيع تشخيصها بشكل واقعى حقيقى، ولعل المتفرج لاحظ أن الممثلين فى العرض كانوا مُقنّعين "Les Mask,s"وهذا دليل قوى على إلغاء "المشاعر" سواء كانت الحب أو الكراهية أو "الجنس" ذكرًا أو أنثى؛ فالإعلام سلطة محددة، فحينما نذكر، على سبيل المثال، اسم الحاكم فى أى دولة لا يعنى ذلك بالضرورة أنه السلطة الفاعلة.

مسرحنا : أنت بهذا تقصد أن سلطات كثيرة ومتباينة تتحكم فى الشعوب العربية لكن سلطة الإعلام هى السلطة المتسيدة.

– ربيع: نعم نحن لا نستطيع أن نشخص الحكام على أنهم السلطة، فالسلطة الفاعلة الحقيقية هى: الإعلام، السى دى، الكاميرا.

. مسرحنا: لماذا وضعت جداراً رابعاً فى مسرحيتك هل تريد التأثير به على متلقيك؟

– ربيع: فقط أحببت توصيل الفكرة للناس عن طريق وضع ذلك الجدار لتكون النظرة إلى العمل مختلفة، ولكى يرى الناس لأول مرة عرضا سينمائياً مباشراً، والجدار الرابع هو جدار شفاف من خلاله يستطيع المشاهد أن يرى المسرحية وليس ستاراً سينمائياً أو شاشة سينما كما سيعتقد القارئ الذى لم يشاهد العرض.

. مسرحنا: حدثنا كيف تستطيع استقطاب الجمهور إلى مسرحك إذا كنت لا تستخدم التكنولوجيا التى أصبحت جزءاً مهماً من اللعبة المسرحية؟

– ربيع: أوقن أن الجمهور هو اللعبة المسرحية ذاتها، وفكرة اجتذابه تخضع لقيمة الإبداع نفسها، فأنا لا أستطيع أن أفكر فى مسرحية هدفها إرضاء الجمهور، ولكننى أفكر فى الإبداع الفكرى ولا يمكن أن يعجب أى عرض الفئة العريضة من الجمهور، بل أعلم أن هناك من سيعجبهم العمل وآخرين لن يعجبهم، أن ترضى الجميع فهذا مستحيل، تماماً كقضية إلغاء التكنولوجيا أو العمل بها.



لا نصنع مسرحاً لإرضاء الجمهور

سلمى : الفتاوى المفبركة أدخلتنا في مدارات الإحباط والانكسار لسنوات

مسرحنا : يعنى هذا أنك تسعى إلى الجمهور المثقف ولا تقدم عروضك للجمهور العادى أو رجل الشارع البسيط؟

– ربيع: نعم.. أسعى للجمهور المثقف وفى الوقت نفسه لى أعمال قدمتها للناس العاديين وخرجت بها إلى الشارع.

. مسرحنا: فلنتحدث قليلاً عن السينوغرافيا فى عرضكم .

– حمزة: لى وجهة نظر خاصة فى السينوغرافيا، وأعتقد أنها الشكل أو الجانب المرئى الذى لا نستطيع إغفاله، وإذا كنا لا نستطيع استخدام التكنولوجيا فى الممثل وأدائه فنحن نستخدمها فى الرؤية الإخراجية وهى موجودة منذ عهد الإغريق.

. مسرحنا: لنعد إلى عرض "فنتازيا" هل المشكلة فى هذا العمل تكمن فى الجنس (ذكر - أنثى) وما يجعلنى أتساءل هكذا هو سعى البعض لصنع المسرح الرجالى أو النسائى؛ ففى بعض الدول لا توجد أية شخصيات نسائية وقد أصبحت ظاهرة لا يمكن إغفالها.

– سلمى: لا أعتقد أن لهذا علاقة بالنوع، فالأفكار التى نحن بصددها أفكار عالمية ولا تنحصر مسألة المذكر والمؤنث فى دولة بعينها، والحلول المؤقتة مثل تقديم عرض دون أدوار نسائية يسيد بعض الفتاوى المفبركة عن أن المسرح شىء سيئ... فنحن فى الجزائر مررنا بمثل هذه الحالات... حالات الانكسار والإحباط.

. مسرحنا: أعتقد أن هذا حدث أثناء "العشرية السوداء"

– ربيع: بالضبط... الإرهاب والاستعمار عدوان قاتلان للإبداع ... ولنا أن نتصور أن كل مرة يأتى فيها الاستعمار ويشن على الدول العربية ضرباته بعدة طرق كل منها لا يشبه الأخرى، منها العولمة وهى فكرته الجديدة التى يحاربنا بها.. وأنا متأكد أنه طالما كانت لدينا ثرواتنا كالبترول فلن تنتهى مشاكلنا مع الاستعمار.

– مسرحنا: حمزة يقول: إن التكنولوجيا يمكن أن تتحكم وتؤثر على كل شىء فيما عدا الممثل، وأكد حليم أنه يجب علينا أن نستخدم المحسنات الجمالية والبديعية التى نستخدمها فى اللغة مع الممثل... وسؤالى إلى ربيع ما دورك مع الممثل منذ لحظة اختياره الأولى وحتى صعوده على خشبة المسرح؟

– ربيع: آخذ صورة الممثل على سبيل المثال كحليم وطوطو.. لأننى أعمل على طريقة "الكوميديا دى لارتى" أو المسرح الارتجالى، وهذه ثانى مسرحية أقوم بإخراجها معتمداً فيها على وجود نص... أما كيف أتعامل مع الممثل.. فأنا بعد ما أختاره أعطى له ما يناسبه (شكله، شخصيته) ولا أبحث عن التكنولوجيا ولا أضيف له تكنولوجيا، إنه هو الذى يعطينى.

. مسرحنا: ألا تدربه على الدور أو تغير من أدائه إن لم يكن مناسباً لاختيارك؟

– ربيع: يمكننى أن أضيف له فيما يختص بالحركة، الإلقاء لكن فى الشخصية.. لا يحدث هذا أبداً.

. صفاء: هل يعنى هذا أنك من أنصار ترك الممثل حراً على خشبة المسرح يفعل ما يشاء؟

– ربيع: لماذا أقيده؟

. مسرحنا: لأنه ربما يخرج، وحينما يخرج عن دوره تصير الأمور إلى الفوضى وأنت لا تسعى إلى مسرحة الفوضى.. حتى لو كان هذا منهجك.

– ربيع: حينما أتركه يبحث عن معالم الشخصية التى يقوم بأدائها أكون بذلك قد قيدته، ففى حريته قيود، فكل منهم يبحث عن نفسه وأنا مقتنع تماماً بأن الممثل الجيد هو الذى يضيف للشخصية وهو الذى يأتى بالجديد وليس أنا.

– سارة: أنت لا تعطى له الشخصية جاهزة.

. مسرحنا: هذا جيد لأن ذلك يعطى تبايناً ويخلق للشخصيات أبعاداً جديدة ما كانت لتظهر إذا كان هناك ذلك القيد.. وبذلك تكون جميع الشخصيات على خشبة المسرح نسخة من المخرج.

– ربيع: وأنا ضد أن أصنع نسخاً منى.

. مسرحنا: دعونا نتحدث قليلاً عن الميزانيات وهى من الأمور التى تؤرق الفرق، بخاصة المستقلة، والتى تعتمد فى كثير من الأحوال على التمويل الخاص... أولاً نود أن نعرف ما ميزانية الأعمال فى مسرح الدولة بالجزائر؟

– على: المسارح الوطنية لديها الميزانية السنوية الخاصة بها، أما المسارح المستقلة مثل فرقتنا، فوزارة الثقافة لا تقوم بتمويلها إلا إذا كانت هناك مناسبة، على سبيل المثال هذا العام "الجزائر عاصمة الثقافة العربية"، ولذلك حينما تقدمنا بمشروعنا تم قبوله، أما فى الأوقات الأخرى فنحن نعتمد على أنفسنا فى المقاطعات كما تقولون، فنبحث عن تمويلات لدى رجال الأعمال المهتمين بالمسرح، أو البلدية، فالميزانية المحددة لنا كفرق مستقلة ضعيفة جداً.. وذلك ما يقيدنا فى الإبداع فلا تستطيع أن تنتج العمل الذى تريده.

. مسرحنا: كم تبلغ تلك الميزانية بالضبط بالنسبة للفرق المستقلة؟

– على: الوزارة تعطينا مبلغاً ضئيلاً 1000 دولار فى العام.

– حليم: ميزانية المسرح فى الجزائر تقوم على المشروع، لكن لدينا نشاطات عديدة، فكل عام تقدم مشروعاً مكتوباً تحصل من خلاله على الميزانية المذكورة سنوياً.

مسرحنا: لكن الفرق الحكومية تأخذ أضعاف ذلك وهذا يشعركم بالظلم؟

– ربيع: طبعاً، الفرق الحكومية تحصل على الميزانية التى تكفيها وأكثر.. ونحن نشعر كثيراً بالظلم والاضطهاد خاصة وأننا نقدم أعمالاً جيدة بالفعل.

– مسرحنا: لا أدرى لماذا يقع الاضطهاد على الفرق المستقلة والحرة فى المسرح العربى؟!

– حليم: ليس فى المسرح العربى فقط، بل فى أوربا أيضاً وقد شاهدت ذلك من خلال جولاتى العديدة، رغم أن هذه الفرق تقدم أعمالاً رائعة.. فكثير من الفرق فى أوربا تعانى من نفس المشكلة وتناقشنا معهم حول الحلول التى يمكن أن نتلمسها.

. مسرحنا: هل يحدث هذا لأن السلطة الثقافية تهيمن على المسرح مثلاً؟

– على : بل لأن الميزانيات تختلف من مكان لآخر، وهى مشكلة نظام أو مشروع تستخدمه الدولة.

– حمزة: (منفعلاً) ..إن قضية الثقافة قضية استراتيجية وسياسية واقتصادية وليست ثقافية فقط.

– حليم: علينا أن نتساءل: هل ترضى السلطة على أن يكون لها سياسة ثقافية تجاه شعبها؟ لا أعتقد، لأن السلطة فى العالم الثالث لا تهتم بذلك، خاصة إذا كانت المسألة تختص بالثقافة.

. مسرحنا: لعلها تسعى للسيادة الاقتصادية فى المقام الأول.

– على: حتى فى اليونسكو... نجد التنوع الثقافى ما بين الدول المصنعة الكبيرة فى إطار العولمة.

ربيع: يرى الغرب أن يجعل من الثقافة بالنسبة لنا مادة استهلاكية مثل الـ(Fast Food).

.مسرحنا: ما أمنياتكم فى التجريبى القادم؟

– ربيع: أن تلغى إدارة المهرجان مسألة الجوائز لأن ذلك يكون على حساب الانطلاق... فما معنى أن يحصل عرض على جائزة هذا العام، ويبقى بعد ذلك محلك سر... إن روعة المهرجان تكمن فى كونه مجالاً للتجريب والمشاهدة وتبادل الخبرات البصرية والجمالية عبر آليات المسرح.

– على: كذلك أتمنى أن تحدد إدارة المهرجان عنواناً تستجلب عن طريقه الأعمال المقدمة وتقدم مثلاً "التجريب فى الحب" أو الموت... إلخ

– حمزة: أتمنى أن يصبح المسرح أكثر طبيعية وأكثر تطورًا وأن يتخلص من كثير من الأفكار الأوربية الدخيلة لصالح تلك الأفكار التى تتناسب مع موروثنا.. وأنا بذلك لا أرفض التطور تماماً، ولكن دون أن ينال ذلك من شخصيتى وهويتى العربية.

– سلمى: أتمنى أن تتكرر مشاركتى فى المهرجان لأن ذلك سيساعدنى على الابتكار فى أدوارى القادمة من خلال الاحتكاك ليس على مستوى الدول العربية الشقيقة فحسب؛ ولكن العروض الأجنبية التى تتعدد مصادرها وثقافاتها.

– طوطو: لدينا مشاكل كثيرة أتمنى أن نتجاوزها لنأتى العام القادم أكثر تفاؤلاً ومقدرة على متابعة التطور فى المسرح خاصة ما نرى من العروض الأخرى.

– نورى : لدّى أمل أن تهتم الدولة الجزائرية بالفرق المستقلة، وأن تقدم لها ما تقدم للفرق الوطنية، وأن يحدث التواصل المطلوب بين أجزاء الجزائر وليس فقط فى قلب العاصمة حيث يتركز الإبداع، وذلك حتى نصل إلى التجريب الحقيقى والإبداع المطلوب.

● لقد أثار أحمد رشدى صالح فى دراسته عن «المسرح الشعبى» نقطة تتعلق بمفهوم «الشعبى» و«الفولكلورى» فى فنون التمثيل الشعبية، حيث يرى أن الفرق بين المسرح الشعبى والتمثيلية الفولكلورية يشبه الفرق بين الأغنية الشعبية والأغنية الفولكلورية، فالمسرح الشعبى هو وسيلة من وسائل العرض الجماهيرى الذى يقدم للجمهور مسرحية مبنية على الأصول المستقرة فى علم كتابة المسرحية، فإذا قدر لهذه المسرحية الذيوع والانتشار أصبحت مسرحية شعبية.

■ أدار الندوة:
إبراهيم الحسينى
■ أعدتها للنشر:
صفاء البيلى
■ تصوير:
حسن الحلوجى

● الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة، أصدرت الأسبوع الماضى أربعة أجزاء من سلسلة «جوائز المسرح» المخصصة لنشر النصوص الفائزة فى مسابقة التأليف المسرحى التى تنظمها الإدارة سنوياً، يرأس تحرير السلسلة محمد الشربينى، ويدير تحريرها محمود حامد.

طارحاً خبرة 40 عاماً فى العمل المسرحى

فهمى الخولى : أنا صاحب فكرة المهرجان التجريبى

الجيل الحالى يفكر فى نفسه ولا يعمل لصالح الفن ولا يهتم بالثقافة

تبادرت إلى ذهنى أسئلة واستفسارات عديدة تشغلنى كمسرحى شاب سيلتقى ويحاور خبرة أربعين عاما قضاها هذا المخرج متنقلا بين جدران المسرح المصرى، بدأها ممثلا فى مسرح التليفزيون ثم مخرجا فى الثقافة الجماهيرية ومسرح الجامعة والشركات والقطاع العام والخاص، قدم من خلالها العديد من الأعمال البارزة فى تاريخ المسرح المصرى مثل: «الرهائن، باب الفتوح، تاجر البندقية، تحت الشمس، الوزير العاشق، المحروسة 2015، لن تسقط القدس» وغيرها، وعلى يديه ظهر العديد من نجوم التمثيل والإخراج فى المسرح المصرى.

كان الحوار مع فهمى الخولى رحلة ممتعة بدأت بنا من الحاضر إلى الماضى، بما يحمله من خبايا وأسرار تجاربه، لتعود بنا مرة أخرى إلى الحاضر، وطوال هذه الرحلة عملت بنصيحته التى قالها فى البداية ويقولها دائما لكل تلاميذه فى المسرح : «ارفضوا كلامى وتمردوا عليه»، ثم يبدأ كل منكم بتأمله وتحليله حتى يصل بقناعته الشخصية للنتيجة التى قد تتفق أو تختلف معى.

*** من خلال تعاملك المباشر فى العديد من المواقع مع الشباب مثل عضويتك للجنة مشاهدة عروض المهرجان القومى للمسرح وتدريسك فى المؤسسة العربية للإبداع ... ما رأيك فى الجيل الحالى من شباب المسرح؟**

– أكاد أعمم وأقول إن الجيل الحالى لا يفكر فى صالح الفن، كل منهم يفكر فى ذاته ويمشى فى جلباب مخرج أو قائد ما، حتى معظم الفرق الحرة والمستقلة حاليا تقدم الفن لتحقيق حلم الفرد، وكلهم يحاول مغازلة السينما والتليفزيون عن طريق المسرح، ويحاول أن يؤكد من خلال مسرحيته أنه مخرج متميز لهذه الأعمال، الأمر نفسه ينطبق على الممثلين الشباب الذين هدفهم السينما والتليفزيون وليس عشق المسرح.

*** إذا كانت تلك هى المفاهيم التى ينطلق منها الجيل الحالى فما هى المفاهيم التى انطلق منها جيلك؟!**

– جيلى فى المسرح المصرى والعربى كله انطلق من المفاهيم التى نادى بها د. محمد مندور وهى أن الفن للمجتمع، فأصبح هدف كل المبدعين العرب هو صالح المجتمع، وهذا الرعيل الذى تربيت معه لم يقدم إلا الفن الذى يدفع المتلقى للتفكير فى واقعه ليغيره للأفضل، وكان شعار «الأنفع والأرفع» هو المسيطر عليه، وكأن هناك اتفاقابيتا جميعا على أن يكون المسرح مرآة حقيقية للواقع، حتى د. رشاد رشدى الذى اختلف مع د. مندور وكان ينادى بالفن للفن عجز عن أن يحقق هذا إلا فى مسرحيتيه الأوليين وهما «الفراشة» و «لعبة الحب»، وبعدهما كانت كل أعماله للمجتمع مثل «رحلة خارج السور» التى كتبها بعد قرارات يوليو الاشتراكية، ثم توالت أعماله «بلدى يا بلدى» و «اتفرَّج ى اسلام» وغيرها، هكذا نشأ وانطلق المسرح العربى كله فى هذا الوقت ونحن لا نستطيع الخروج من عباءة د. مندور وتقديم الفن للفن.

*** من أين نتج هذا الفارق الهائل بين الجيل الحالى وجيلكم فى المفاهيم التى تحرك كلاً منهما؟!**

– هذا الجيل لم يحاول أن يثقف نفسه ولا أن يرتبط ببيئته وواقعه، كما أننا نفتقد الآن للأفكار والقضايا الكبيرة التى يجب أن تشغلنا كمسرحيين مثلما حاول توفيق الحكيم فى كتابه «قالبنا المسرحى» أن يدفعنا إلى أن نخلع عنا ثوب الغرب ونبحث عن إبداعنا المسرحى المختلف والمتفرد عن المسرح الغربى، وأيضا مثلما حاول يوسف إدريس فى قضيته نحو مسرح مصرى أصيل ورجوعه إلى فكرة وشكل مسرح السامر فى مسرحية «الفرافير»، لكن للأسف تناول هذا العمل «كرم مطاوع» الذى كان عائدا من الخارج ولم يتواءم مع فكرة يوسف إدريس وقدمها من خلال المسرح التقليدى وحدث بينه وبين يوسف إدريس خلافهما الشهير.



*** وهل تمكنتم من حلم التفرد هذا ؟!**

– حلم تفرد المسرح المصرى والعربى لم يتحقق إلا فى هدف أن يكون المسرح للمجتمع والجماهير، تلك كانت نقطة الاختلاف الوحيدة بيننا وبين المسرح الغربى الذى قدم – ومازال يقدم حتى الآن– فنا للفن إلا فيما ندر مثل أعمال بريخت وبسكاتور وكليفورد وأوديتس الأمريكى.

دعائم المسرح

*** كلامك يعنى أن مخرجى الخمسينيات والستينيات لم يتميزوا إلا فى هذه النقطة فقط؛ فأين إبداعهم إذن على مستوى الشكل المسرحى؟!**

– أولا أؤكد أن هذا الجيل من المخرجين كان له فضل إرساء دعائم وقواعد المسرح المصرى والعربى كله، لكن لم يكن لأى منهم اللمسة الإبداعية الخاصة به وقد صرحت قبل ذلك بهذا الرأى لجريدة السياسة الكويتية وقرأه سعد أردش ونحن فى مهرجان الخليج الأول، وسألنى عنه فى حضور جلال الشرقاوى وأحمد عبد الحليم وحمدى الجابرى وحسن عابدين، وأكدت لهم كلامى ولم يناقشونى فيه.

*** ومؤلفو هذا الجيل فى الخمسينيات والستينيات؟!**

– معظم أعمالهم كانت تقليدية ومأخوذة عن نصوص غربية ولم يختلف إلا محمود دياب الذى لم يرضخ للنمط الأرسطى، وكذلك صلاح عبد الصبور فى مسرحه الشعرى؛ رغم تأثره بعض الشىء بفرنا آرابال وآرثر أداموف مع بعض المحاولات الفردية مثل مسرحية «الأستاذ» لسعد الدين وهبة.

* وهل استطاع فهمى الخولى أن يكون مختلفا ويقدم لمسته الإبداعية الخاصة به طوال مشواره الفنى؟!

– هناك نوعان من المخرجين، الأول: يكون مترجما للنص المكتوب دون تدخل، وأكاد أعتبره مخرجا منفذا لرؤية المؤلف، والنوع الثانى : هو المخرج ذو الرؤية المفسرة للنص، ويكاد يصبح مؤلفا جديدا للعرض، والنص الأدبى عنده مجرد عنصر، أى نعم، هو نقطة الارتكاز للمخرج لكنه يصبح عنصرا من عناصر الإخراج مثله مثل الديكور والإضاءة والموسيقى والملابس والحركة المسرحية، وكان اختلافى هو كونى أحب دائما أن أكون مؤلف العرض دون المساس بأية جملة من كلام النص، وكان هذا يتم على مستوى الشكل الذى أقدم به عروضى.

تجارب عديدة

*** فلتسمح لنا بالتعرف على بعض هذه التجارب مع وجود أجيال عديدة تجهلها وخاصة تلك التى كانت فى بداياتك؟!**

– لى تجارب عديدة مختلفة ورائدة أذكر منها مثلا عرض «أول المشوار» بقرية «الشرفا» سنة 1970 وعندما يأتى حديثى معك عن الثقافة الجماهيرية سأحدثك بالتفصيل عنها؛ لأنها لم تكن فقط تجربة فريدة على مستوى الثقافة الجماهيرية؛ ولكن لأنها كانت كذلك فريدة على مستوى مسرح القرية والمسرح المفتوح فى تاريخ المسرح المصرى كله، وكان هناك عرض «بلدى يا بلدى» تأليف رشاد رشدى، مع فريق شركة النصر للسيارات الذى كان يصور فيه الإنسان المصرى على أنه كسول ومتواكل، وبأدواتى ودون تغيير كلمة فى النص قدمته برؤية مختلفة حتى أنه بعد العرض حمل عمال الشركة د. رشاد رشدى على أكتافهم، كذلك كنت مع أول من استخدم جسد الممثل كقطعة ديكور فى عرض «شكسبير فى العتبة» تأليف رأفت الدويرى على الطليعة سنة 1974، و«ليلة جواز سبرتو» إعداد عبد الرحمن الأبنودى عن «زواج فيجارو» لبو مارشيه سنة 1977 على خشبة القومى، وكذلك عندما قدمت مرة أخرى عرض المسرح المفتوح سنة 1987 بمسرحية «سالومى» حيث يركب الجمهور باخرة نيلية وتسير بهم حتى تستقر أمام «قصر المانسترلى» ويشاهدون العرض من فوق الباخرة، عرض يتخذ من القصر والنيل ومقياس النيل مكانا للأحداث، وأعمال أخرى عديدة مثل «تحت الشمس» و «المحروسة 2015» وغيرها ،كنت حريصا فيها دائما وطوال مشوارى أن أكون مختلفا ويكون تشكيلى البصرى للعرض متميزا وجديدا.

*** وأعمالك فى القطاع الخاص هل كانت على نفس المستوى؟!**

– بالطبع كانت مختلفة ومتميزة عن باقى أعمال القطاع الخاص والأمثلة عديدة منها «عشرة على باب الوزير» للفور إم ونجاح الموجى، «وشوقى بيه عريس» لأمين الهنيدى، و «الحب بالعقل» لسمير غانم، و«شغال عند اثنين» من إعداد د. عبد العزيز حمودة عن «خادم سيدين» لكارلو جولدونى لأحمد بدير وهالة فاخر وغيرها كثير.

المختلفون

*** إذا انتقلنا للأجيال التالية بعدكم من منهم استطاع أن يكون مختلفا ويقدم شكله الخاص به؟!**

– نفر قليل منهم يبدع بنكهة مختلفة مثل: عصام السيد، ناصر عبد المنعم، المرحوم منصور محمد، محسن حلمى، محسن رزق، خالد جلال، ومن المخرجين الشباب حاليا هناك هشام عطوة وشادى سرور.

*** ما الذى يميز هذه الأسماء؟!**

– أنهم مخرجون ذوو نزعة تجريبية إبداعية رافضة لكل ما هو سائد ومألوف، لقد استطاعت هذه الأسماء أن تتخلص من عبودية المنهج.

*** أرى فى كلامك تلميحا للأكاديميين؟!**

– بالضبط هؤلاء الذين يقومون بتدريس مجموعة من النظريات والمدارس فيصير كل منهم عبداً لهذه النظرية والمنهج، ويقدم فنا متوازيا ومتماشيا مع نظريته، وعندما يؤمن الفنان بقالب ما سيصبح واحداً من طابور طويل، ولكن عندما يشذ سيخرج من هذا الطابور ويصبح فنه متميزا ولافتا للنظر مثل الأسماء التى ذكرتها لك.

صاحب الفكرة

*** بمناسبة التجريب نعلم أنك كنت رئيس لجنة العروض والبرامج فى الدورة الأولى لمهرجان القاهرة التجريبى ثم تركته، ما هى حكاية المهرجان معك؟!**

– كنت واحدا من ثلاثة اختارهم الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة منذ حوالى عشرين عاما، ومعى محمد سلماوى، ود. حمدى الجابرى لينكون اللجنة التحضيرية لمهرجان القاهرة التجريبى، وكانت رغبة الوزير فى البداية هى إقامة مهرجان للمسرح الحر أو مسرح الشباب، وأنا الذى اقترحت على اللجنة أن يكون المهرجان للمسرح التجريبى وعندما عرضنا الاقتراح على الوزير وافق وتحمس للمبررات التى قدمتها.

*** وما هى هذه المبررات؟!**

– كان المسرح المصرى وقتها يعانى من انغلاقه على نفسه، ولم نكن نشاهد المسرح الآخر فى جميع أنحاء العالم حتى أنه تقدمت العديد من الدول العربية فنيا ومسرحيا عنا، وأصبحت لديها مهرجاناتها القوية مثل تونس وسوريا، فلماذا لا نقدم على طبق من ذهب كل محاولات المسرحيين فى العالم نحو تطوير المسرح إلى المسرحيين المصريين ليتعرفوا على تجارب الآخرين ونطور من مسرحنا ونأخذ ما يتواءم، أو نظن أنه يتواءم مع جمهورنا لنقدم له المسرح الذى نحبه ونعتنقه لكى يحبه ويعتنق، خصوصا بعد ظهور التليفزيون الذى أثر على الفنون الأخرى كثيرا.

*** وماذا حدث بعد ذلك ؟!**

الأكاديميون مجرد عبيد للنظريات ولم يقدموا شيئاً مهماً

كل أبناء الثقافة الجماهيرية يجب أن يفخروا بهذه المناسبة

– نجحنا بمباركة من الوزير فاروق حسنى وحماسه أن نقدم الدورة الأولى لمهرجان القاهرة التجريبى، وكنت أول رئيس للجنة العروض والبرامج بالمهرجان، ولكن لأسباب يسأل عنها فاروق حسنى وفوزى فهمى تم استبعادنا نحن الثلاثة بعد الدورة الأولى.

*** تقصد أنكم زرعتم وغيركم يحصد؟!**

– هى دى مصر يا عبلة!!

*** إذا تركنا التجريب وانتقلنا إلى موقع آخر لك فيه باع طويل وهو الثقافة الجماهيرية.**

قبل أن أحدثك عن تجاربى معها يجب أولا أن أؤكد أنه على كل أبناء الثقافة الجماهيرية أن يفخروا بمؤسستهم العريقة التى لم تقدم طوال تاريخها سوى الفن الهادف، كل الفرق فى البيوت وقصور الثقافة والفرق القومية قدمت فنا يؤكد أنه رآة يرى فيها المتفرج واقعه ومستقبله ويدفعه للتأمل والتمرد والثورة، وإننى أحيى كل رواد الثقافة الجماهيرية بداية من سعد الدين وهبة، وسمير سرحان ، وعبد المعطى شعراوى، وحسين مهران، وفؤاد عرفة ومخرجيها عبد الرحمن الشافعى، وإميل جرجس ، ورءوف الأسيوطى ، حتى سامى طه ،وأحمد عبد الجليل وطه عبد الجابر وحسن الوزير وغيرهم الكثير والكثير، أما عن أهم أعمالى فى الثقافة الجماهيرية فإنى أعتبر أهمها تجربة مسرح القرية فى قرية كفر الشرفا، والتى تحمس لها جدا سعد الدين وهبة، وهناك عرض «جلا جلا» عن أسطورة «إيزيس وأوزوريس» سنة 1974 لفرقة المنصورة القومية، و«الأرض» للشرقاوى مع فرقة البحيرة القومية، وقد كنت أول من أسس فرقة العريش سنة 1982 بعد عودة سيناء بعرض «حبيبتى عزيزة» وكان صياغة إسماعيل عقاب عن حكاوى أهل المجتمع السيناوى، كما قدمت تجربة مهمة فى السبعينيات من خلال معهد إعداد القادة التابع للثقافة الجماهيرية؛ حيث دربت خمس دورات متخصصة فى المسرح قدمنا من خلالها عروض «الجوع»، «كرابيج»، «الإنسان والحرية»، «الغربة» وكانت كلها تأليفا جماعياً، وقدمنا عرضا تطبيقيا للمحاضرات وخرج منها العديد من المخرجين المتميزين فى الثقافة الجماهيرية.

مسرح القرية

*** ذكرت فى بداية الحوار أن تجربة مسرح القرية فى قرية كفر الشرفا كانت تجربة فريدة فى تاريخ المسرح المصرى، لماذا؟!**

– بالطبع تجربة فريدة ورائعة خضتها سنة 1970 بعد أن تحمس وقتها حمدى غيث وسعد الدين وهبة لفكرتى وهى أن أقوم بإخراج عرض فى مكان لم ير المسرح نهائيا، وألا يكون فى يدى نص من تأليف مؤلف قاهرى بل يقوم أهل هذه البلدة بتأليف وإخراج وتمثيل العرض، وبالفعل ذهبت إلى قرية كفر الشرفا التابعة للقناطر الخيرية، والتى بها بيت ثقافة من الطوب اللبن بناه المعمارى الكبير حسن فتحى، ومكثت هناك ستة أشهر إقامة كاملة أكلت معهم ودخلت بيوتهم وتعرفت كل مفردات حياتهم ومشاكلهم.

*** وبعد الستة أشهر؟!**

– خرج عرض «أول مشوار» من تأليف وتمثيل وإخراج أهالى القرية كنت فيه مشرفا وموجها ومنظما لهذا العرض الذى استخدمنا فيه كل مفردات البيئة من طوب لبن وأقراص «جلة» والبيوت وغيرها وكانت هناك مستويات مسرحية طبيعية رائعة، وكان العرض عبارة عن ثلاثة فصول مدة كل واحد 45 دقيقة، يبدأ العرض من مدخل القرية بالشخصية الرئيسية فى العرض «كفراوى شرف» على ظهر جمل وهو يدور فى أنحاء البلدة ووراءه زفة من الزغاريط والأغانى الشعبية الخاصة بهم، وينادى على أهل البلدة للمشاركة فى العرض حتى يقف عند أول حارة ويشاور لمشادة تحدث بين عائلتين داخل الحارة بسبب مشكلة الدور فى الرى، وتنتهى المشادة ويتحرك بهم «كفراوى» إلى عائلة عددها كبير لم تحدد النسل ، ثم بعدها يتجة والناس وراءه إلى شط الترعة أمام «المعدية» التى تنقلهم إلى الشاطئ الآخر، ونجد «المعدية» مزينة بسعف النخيل وفيها كوشة لفرح طفلة وطفل، وتتم مناقشة الزواج المبكر، حتى يأتى إليه رجل وهو يجرى وفى يديه قطعة طين صغيرة ومنها تتم مناقشة قضية تفتيت الملكية، ومع أذان المغرب ينتهى الفصل الأول ويقوم الناس للصلاة، وبعد الصلاة يأخذهم «كفراوى» إلى مشاهدة عرض فهمى أفندى الخولى فى المسرح الصيفى الموجود فى بيت الثقافة، ويبدأ فيها عرض كلاسيكى على نمط ما كان يقدم وقتها فى الثقافة الجماهيرية فيوقف «كفراوى» العرض، ويسأل فهمى أفندى: «هو ده عرض إيه»، فأرد عليه بأنه عرض عن الحب، فيسألنى «كفراوى» : «طب واللقمة والحقنة» ثم يقوم كفراوى بطردى ويقدم عرض «الوحدة الصحية عمتلى عنيه»، وبانتهاء هذا المشهد الذى يناقش مشاكل الوحدة الصحية مع دكتورة الصحة الحقيقية، ينتهى الفصل الثانى الذى استخدمت فيه الكلوبات القديمة فى الإضاءة، بعدها يبدأ الفصل الثالث بخروج الجمهور والضيوف القادمين من القاهرة أمام بيت الثقافة ليجدوا دائرة من قش الأرز فى وسطها راكية فحم و 30 كومة نار، ويبدأ نوع من مسرح السامر يختار «كفراوى» فى البداية كاتبا للجلسة ويتم إيجاد حل لكل المشاكل السابقة مع أبناء القرية والمسئولين الحاضرين ويتم تسجيل مسئولية حل كل مشكلة على من، وينهى كفراوى العرض، ويقول لهم انتظروا بعد ستة أشهر فى عرض آخر، ولكن ساعتها سيكون اسمه «كشف الحساب» وينتهى العرض.

وفاة ناصر

*** بهذا الشكل طبعا تكون تجربة فريدة وأود أن أعرف كم استمرت؟ ولماذا لم تكررها؟!**

– قدمنا حوالى عشرين ليلة عرض، وللأسف توقفت هذه العروض بسبب وفاة عبد الناصر، انشغلت بعدها بالدراسة بالمعهد ثم تعيينى معيدا به حتى تركته وأخذتنى أعمالى فى مسرح الدولة عن تكرارها .

* أعلم أنك انشغلت مع مسرح الدولة بمجموعة عروض فى مسرح الشركات ومسرح الجامعة؟!

– عملت فى السبعينيات فى الشركات وساهمت فى تحويل المسرح العمالى من مسرح يقدم أعمالا لمجرد الضحك وتسلية العمال إلى مسرح هادف يناقش قضاياهم، وقدمت مع فريق شركة النصر للسيارات عدة أعمال منها «رسول من قرية خميرة»، «بلدى يا بلدى» و «سبع سواقى».

*** والمسرح الجامعى؟!**

– قدمت فى الجامعة العديد من العروض والتى خرج منها العديد من النجوم لك أن تتخيل أنه فى عرض «باب الفتوح» مع منتخب جامعة عين شمس كان يمثل معى فيه فاروق الفيشاوى ومحمود حميدة وآثار الحكيم وعصام السيد وأحمد عبد العزيز وسامى مغاورى ومحسن حلمى، ومع آداب القاهرة قدمت «تاجر البندقية» تمثيل عبلة كامل وأحمد كمال وناصر عبد المنعم وياسر على ماهر، وتكررت هذه التجربة عدة مرات فى جامعة القاهرة والزقازيق.

*** بدايتك كانت فى الستينيات ممثلا بمسرح التليفزيون، هل تعتبر أن الإخراج أخذك من التمثيل طوال مشوارك؟!.**

– عندما اتجهت للإخراج كنت مقتنعا تماما بمقولة صلاح جاهين «عشان حاجات تعيش لازم حاجات تموت» لهذا كنت أريد التركيز فى الإخراج حتى أحقق وأقدم فيه ما أريد، الأمر نفسه حدث عندما توليت إدارة المسرح الحديث لمدة عشر سنوات من 1987 وحتى 1996، وبعدما كنت أقدم عرضين وثلاثة فى العام الواحد قدمت عرضاً كل خمس سنوات؛ لأنى كنت أريد أن أركز وأضع كل وقتى ومجهودى فى المسئولية التى حلمت بها، وكذلك عندما توليت الغد من 1996 وحتى 2001 لم أقدم خلالها أية عروض.

*** كلامك يأخذنى للسؤال عن رأيك فى إدارة البيت الفنى للمسرح وما تقدمه؟!**

– أنا أحيى تماما د. أشرف زكى فى كل كبيرة وصغيرة يحاول أن يفعلها ويقدمها للمسرح المصرى، ولو تأملت ما يفعله ستجد أنه لصالح المسرح المصرى، فعندما يقوم بإعادة تقديم الريبرتوار والمسرحيات التى حققت نجاحا جماهيريا وفنيا فهو يعيد للمسرح جمهوره الذى انفض عنه، ويحاول أن يرسخ عادة ارتياد المسرح داخل اهتمامات الأسرة المصرية.

*** ورأيك فى تقديمه لنجوم القطاع الخاص مثل فيفى عبده ومحمد نجم؟!**

– بالطبع أنا مع تواجدهم فى البيت الفنى للمسرح، فيفى عبده ومحمد نجم لهما جمهورهما الخاص، وهو جمهور مصرى وأنا شاهدت المسرحيتين وضحكت فلماذا نستكثر على الناس الضحك، ولماذا نقدم فنا طاردا للجمهور؟! فلنجذب كل النوعيات، والعالم كله يقدم مسرحا متنوعا مختلفا، وأنت يا من تجاورنى ويا من تقرأنى ألا تحب فى يوم ما أن تسهر مع فيفى عبده؟! وفى اليوم التالى تسهر مع عرض أوبرالى، وفى اليوم الذى يليه تسهر وتضحك مع محمد نجم، وفى اليوم الذى يليه تقرأ ديوان شعر أو تسمع موسيقى، لا يمكن أن نأكل صنفا واحدا من الطعام، فكما تحب أن يتنوع مطعمك ومشربك يجب أن يتنوع ما تشاهده وتقرؤه.

لكن يوجد أطعمة قد تسبب لك مغصا وقيئا

– كما تحب وتهوى، أنت كمتفرج لك الحق أن تشاهد محمد نجم وتقرر ألا تشاهده مرة أخرى، ولكن هناك جمهورا يريد محمد نجم وفيفى عبده، وهذا ليس حبا فيهما ولكن حبا فى جذب جمهورهما إلى البيت الفنى للمسرح.

*** ما الفرق إذن بين البيت الفنى للمسرح والمسرح التجارى بعد تقديمهما بهذا الشكل؟!.**

– أتفق فى هذه النقطة وهذا ما آخذه على هذه التجربة، يجب أن نغير منها بقدر المستطاع، وعندما أذهب لأشاهد محمد نجم فى البيت الفنى للمسرح أجده مختلفا عما تعودنا أن نراه عليه فى المسرح التجارى، وهذا ما فعلته حينما قدمت «لوسى» فى عرض «الجميلة والأنذال» على مسرح التليفزيون ورآها الجمهور بشكل مختلف عما تعود أن يراها عليه.

*** وماذا ينقص البيت الفنى للمسرح حتى تكتمل عودة الجمهور إليه؟!**

– على كل مسئولى المسارح المختلفة (الطليعة والغد والشباب) وغيرها أن ينشطوار فرقهم ويتحركوا وينزلوا إلى الأقاليم وقرى مصر، ابحثوا عن جمهوركم وقدموا إليه المسرح الذى يحبه، كما أننا فى حاجة شديدة، ليس على مستوى البيت الفنى للمسرح ولكن فى كل مصر، إلى جهة رصد لكل العروض التى تتم فى مصر على جميع مستوياتها، ويكون هناك مكتشفون للمبدعين، والوحيدة التى تقوم بهذا فى مصر هى هدى وصفى، ويجب عمل ورش تمثيل وتأليف وإخراج فى كل أنحاء مصر لصقل المواهب التى ستكون روافد تصب فى المسرح المصرى.

*** كلمة أخيرة للمسرحيين..**

– أوجهها لكل المسرحيين فى مصر من الفرق المستقلة والحرة، حتى المسئولين بمسرح الدولة «ابحثوا عن جمهوركم وقدموا فنا ممتعا فيه المتعة البصرية والسمعية والفكرية، نحن نريد مسرحا يعيد التوازن المفقود فى الحياة إلى الحياة».

حاوره : **مهدى محمد مهدى**

● إن الدراما الشعبية تعبير عن تصورات الطبقات الشعبية فى المجتمع المصرى، تم تناقلها من جيل إلى جيل عبر المشافهة، مجهولة المبدع، عبرت عن الوجدان الجماعى وهى فى الخط الموازى للدراما الرسمية.



● مركز شباب السوَّاح يستعد حاليا لتقديم مسرحيتى «محاكمة الشاعر دلدول» و«زرقاء اليمامة» للكاتب كمال على يونس، وإخراج محمد أباظة، وأحمد جمال، تمثيل: محمود الصياد، هانى م صطفى، سمر محمد، هبة محمود، شيماء سلامة، أحمد جمال، محمد أباظة، محمد مصطفى، محمد صلاح، هيام محمود.

مشاكل تدريب الممثل المبتدئ «1-2»



■ د. سامى صلاح

تتشكل الطبيعة الأساسية للفن من الرغبة فى فهم أفضل، ومن البحث عن طريقة أفضل لفهم الوجود الإنسانى. وعلى ذلك، فمن الممكن أن نعتبر فن المسرح محاولة للتعمق فى الطبيعة الإنسانية، أو بحثا عن طريقة أفضل لوضع الحالة الإنسانية تحت مجهر حتى نتمكن من رؤيتها بوضوح. وفن التمثيل هو، بالنسبة لكثيرين، من أكثر العناصر الجوهرية لفن المسرح، من ناحية، كما أنه – من ناحية أخرى – يمكن تسميته بحق «فن التجربة الإنسانية». ولمناقشة موضوع تدريس التمثيل وتدريب هواة الممثلين، ستعتمد هذه الدراسة على النقاط التالية:

1 – أن المسرح يشكل ظاهرة ضرورية وأساسية لوجود واستمرار المجتمع. وأنه بالتالى يرتبط بكل الدراسات الإنسانية بطريقة تبرر أهميته فى المجال التعليمى، ذلك المجال الذى تفحص فيه الأفكار وتتطور من خلاله عادات التفكير والتعلم والاكتشاف، وتتغير باستمرار طرق تحصيل المعرفة.

2 – أنه، بناء على ذلك، فإن الدعوة إلى إدراج مواد مسرحية فى مناهج المؤسسات التعليمية فى كل المراحل؛ وكذلك فى البرامج التثقيفية المختلفة، يصبح له ما يبرره، ويكون الاهتمام المتمثل فى وجود مؤسسات تعليمية لتدريس فنون المسرح اهتماماً نابعاً عن يقين بضرورته وآثاره الإيجابية فى حياة المجتمع واستمرار وجوده.

3 – أن أساليب نشر الثقافة والتعليم بشكل عام يتغير باستمرار، بل إن بعض البلدان تقفز بها إلى آفاق حديثة ومختلفة تشكل ثورة فى نظم نشر الثقافة والتعليم وطرق تطبيقها. وينطبق هذا على علم المسرح وكل فروعه، وأهمها – وأولها – التمثيل.

4 – أن الذى لم يتغير هو أن الاهتمام الرئيسى لفن المسرح هو الإنسان. وحيث إن الإنسان يتغير، وتتعرض بيئته وعالمه ومجتمعه أيضا للتغير المستمر، فمن المحتم أن تتغير وسائل توجيهه، وتدريبه فى كل المجالات، ومنها مجال التمثيل، وأن تتغير بعض الأسس التى تقوم عليها فلسفة المؤسسات التعليمية والثقافية التى تتولى «تدريس» التمثيل أو تدريب الممثل.

5 – أنه – بناءً على ما سبق – لابد أن تتعمق النظرة إلى التمثيل كعلم بالإضافة إلى كونه فناً، وأن تنعكس هذه النظرة على طرق تدريسه. وفى هذا الصدد، لابد من الانتباه إلى أن هناك علماً يسمى «أصول علم التدريس pedagogy» – وأن هناك مادة تدرس فى معظم أقسام المسرح بأوربا والولايات المتحدة – ضمن برامج الدراسات العليا – تدعى «أصول علم تدريس التمثيل Acting Pedagogy».

حين نذكر «مؤسسة تعليمية»، و«تعليم» سيطرأ على الفور السؤال المعتاد: «هل يمكن «تعليم» التمثيل؟» هل يمكن تلقين «فن أو علم التجربة الإنسانية» مثلما نعلم ونلقن مبادئ الجبر والهندسة والكيمياء؟» إنه سؤال قديم/ جديد، وليس من المحتمل أن تتغير إجابته، وهى أن «التمثيل لا يُعلَّم» ومع ذلك فهو سؤال يطرح نفسه بقوة بين حين وآخر نتيجة لما يحدث من خلط بين أدوار المدرس/ الموجه والمخرج، والمعلم/ المرشد، والمدرب. لكن لابد قبل أى شىء من الإقرار أنها وظائف لا تنفصل انفصالاً تعسفياً: فهناك بعض من مقومات الإخراج فى عملية التوجيه، كما أن التدريب يحمل فى ثناياه بعضاً من مكونات التعليم والإرشاد. ومع ذلك، علينا، بعد أن تستقر الحقيقة الواردة فى النقطة الخامسة فى أذهاننا، أن نقر بصحة مبادئ هذا العلم، وبوجوب أن يجنح «تدريس» التمثيل أو التدريب عليه ناحية التوجيه والإرشاد والإشراف أكثر مما يتجه نحو «الإخراج» والتلقين.

لكى يحدث ذلك التغيير أو التطوير، لابد – أولاً – أن ندرك بوضوح بأن مبادئ وأسس وأساليب التمثيل نفسها قد تغيرت. فمع تغير أساليب الكتابة وظهور أجناس أدبية جديدة ما بين تجريبية، وطليعية، وواقعية سحرية، إلى آخره، ومع تغير الجمهور والمجتمعات عموماً وتغير اهتماماتها، تغيرت أساليب التمثيل، أو على الأقل، حدث لها عديد من التحويرات والتعديلات. وقد أدى كل ذلك إلى أن استحدثت – فى بلدان كثيرة – متطلبات جديدة فى مجال تدريب الممثل، وابتكار العديد من التجديدات فى مجال ورش تدريب الممثل. وكان لابد من إعادة نظر فى أساليب التمثيل وإعادة التعرف عليها، والاعتراف بها. وقبل ذلك، كان لابد من استحداث طرق جديدة (ربما تكون قديمة مع ذلك) سواء فى تدريس التمثيل أو فى تدريب الممثل.

وهناك أسئلة تمهيدية لابد من توجيهها ومحاولة الإجابة عليها: من هو الممثل؟ من هو طالب التمثيل؟ ومن هو مدرس التمثيل؟ ومن هو مدرس أو موجه أو مدرب التمثيل؟ ودون ادعاء أننى قد وضعت كل شىء عن التدريس والتدريب وعن تعامل الموجه / المدرب مع عيوب الممثل تحت التمرين فى الصفحات التالية، سأحاول أن أعرض لأهم النقاط التى يجب على الموجه أن يغرسها فى طالب التمثيل، وهى أيضاً الأسس التى يقوم عليها تدريب الممثل المبتدئ.

الممثل المبتدئ والمدرب

هناك طرق كثيرة لتعريف أو وصف الممثل، لكن كلها تكاد تتفق على أن الممثل يشكل نوعاً من الساحر الذى يبنى صوراً إيهامية/ خادعة بغرض أن يوحى بواقع ما. كما أنه يعيد ترتيب الأشياء أو يعيد تنظيم مكوناتها لكى يجعل المتفرج يصدق، بل ويؤمن، أنه – الممثل – شخص آخر. وكاتب هذه الدراسة يتفق مع هذا الرأى الذى يتردد فى عديد من الأبحاث، ويضيف: إن الممثل يكون – بشكل أو بآخر – «نصَّاباً» أو محتالاً يجيد عمله! (والساحر يعتبر نصَّاباً بشكل ما!).

والاثنان – الساحر والنَّصاب – يعتمدان على التظاهر والكذب والتصنع وانتحال شخصية أخرى (أو تحويل شىء أو شخص إلى شىء آخر أو شخص آخر). لكن قواعد اللعبة تحتم عليه أن يتظاهر بصورة توحى بالأمانة، ويكذب بشكل صادق، ويتصنع بصورة مقنعة، وينتحل – أو يحاكى – الشخصية الأخرى بشكل يقترب من الواقع .

وإذا أضفنا إلى تعريف الممثل صفة الهاوى المبتدئ، فسيكون من السهل أن نقول إنه نَّصاب قرر أن يدرس حرفته أو يتدرب عليها، أو إنه حرباء سيضيف إلى البيئات التى يتلون فيها البيئة «العلمية» أو بيئة المؤسسة الثقافية التى يتدرب بها. وهو يمارس النصب أو الاحتيال فى تقمصه لدور الباحث الذى يقرأ فى العلوم المتصلة بالتمثيل، أو المتدرب المهتم بما يوجه إليه، ويحاول استيعاب كل ذلك أو استظهار المادة العلمية، أو قواعد التدريب، ونقلها إلى العرض كى ينال الإعجاب والتقدير. كما أنه يمارس النصب ويتلون مثل الحرباء مع مختلف الموجهين حتى ينال رضاهم فيتوسطون له لدى المخرجين!

والآن، لكى نصف المدرس/ الموجه، والذى يشكل جزءًا من موضوع هذا البحث، أو لكى نجيب على سؤال «من هو المدرس؟»؛ لابد أن نبدأ بالقول إن المرء لا يصحو من النوم ذات صباح ويقرر أنه سيكون مدرساً، وعلى الأخص مدرساً للتمثيل.

1 – أولاً لابد أن يكون لديه استعداد فطرى لهذه المهنة أو المهمة الشاقة، ورغبة عارمة فى القيام بها. وهذا يستتبع أن يكون ممتلئاً حماساً لهذا العمل، وأن يكون فى حالة توافق وانسجام تامين معه.

2 – بل ويمكن القول بأنه لابد أن يشعر بشغف شديد إزاءه (إن شغف وولوع المدرس بالتدريس يكون عاملاً أساسياً ومهماً فى إلهام الطلبة، كى يتمكنوا من دفع أنفسهم إلى ما وراء نقاط قصورهم أو توقعاتهم).

3 – ولابد له – بعد الدراسة – أن يتعلم ويكون على دراية تامة بمبادئ التمثيل الأولى وبكل أساليب التمثيل. وقبل ذلك لابد أن تكون هذه الدراسة قد حوت مواد ومناهج تشمل كل فروع الدراسات الإنسانية – والمتعلق منها بفنون وعلوم المسرح النظرية والتطبيقية – ونادراً ما نجد فرعاً من فروع العلوم الإنسانية لا يتعلق بفنون المسرح، وبالتمثيل على وجه الخصوص، (ولسنا هنا بصدد إثبات هذه الحقيقة، والتى ربما لا تحتاج لإثبات، لكن يكفى أن نشير إلى أهمية أن يكون مدرس/ موجه التمثيل ملماً بهذه المعارف، وإلى أن عدم إلمامه بها يفقده الكثير من مواصفات المدرس، ناهيك عن مواصفات مدرس التمثيل!).

4 – ولابد أن يتمتع المدرس، أى مدرس، بقدرة على التواصل والتوصيل، وأن يكون حساساً تجاه احتياجات، ومهارات، ومواطن قصور، ومصادر قوة كل ممثل تحت التمرين.

5 – الأكثر أهمية، أن موجه التمثيل يجب أن يمتلك القدرة على أن يغرس فى طلابه فهماً واضحاً لضرورة الانضباط . فالمسرح – كما يقول ستانسلافسكى وغيره – يعتمد على فنانين ملتزمين، ليس تجاه فنهم فحسب، بل تجاه الصورة الأكبر لفن المسرح.

6 – إن الشىء الرائع فى تدريس التمثيل (وأنا أفضل كلمة توجيه) – أى توجيه الطلبة/ الممثلين أو الهواة بشكل عام هو أنه يتطلب إضفاء سمة الفردية على منهج التوجيه، وهى السمة التى تجعل تدريس أو توجيه التمثيل مغايراً لأى نوع آخر من المجالات الأكاديمية أو الثقافية.

7 – وهذا يعنى أن موجه التمثيل لابد أن يجهد فى تشجيع الهواة على العمل المسرحى بأسلوب يلائم اهتماماتهم الفردية، وطموحاتهم الفردية، وقدراتهم الفردية أيضاً، كما يجب أن يكون هدفه هو تحدى وتربية ورعاية الطاقة الإبداعية لهم، بينما يشجّعهم على القيام باكتشافاتهم الشخصية لعملية التمثيل ويعزّزها، والتى تكون مختلفة بالنسبة لكل ممثل. كما أن عليه أن يكتشف – ويتعامل مع – عيوب الهواة ويحاول القضاء عليها.

8 – وفى الوقت الذى يوافق فيه الموجه على ضرورة وجود مهارات أساسية يحتاجها الممثل تحت التمرين فيما يتعلق بالصوت، والحركة، وتحليل النص والدراية بالأساليب، وما إلى ذلك، فمن المهم أن يحرص على أن تتطور العملية الفردية وتستمر فى الصقل وفقا لأفضل ما يكون لدى الممثل. ولا شك أن القدرة على التحليل والدراية بالأساليب تكون ضمن ثقافة عامة وثقافة متخصصة لابد أن تتكون لدى المتدرب. وعلى ذلك، فمن مهام المدرس تغذية هذين الجانبين.

التدريب وإثراء الخيال

لنعترف أولاً أنه للأسف أن نسبة كبيرة من هواة التمثيل – أو لنقل غالبيتهم – يفتقدون كلا الثقافتين، العامة والمتخصصة. وليس غريباً أن نجد بعضهم لا يعرفون معلومات أولية فى المسرح أو عناوين أمهات الكتب. فربما يكون الأساس الأول الذى أنادى به هو أن يتزامن التدريب العملى مع محاضرات نظرية تساعده فى تلمس جوانب ثقافية وعامة ومتخصصة.

من مزايا التدريب الجيد أنه يساعد الممثل على «الاتصال أو التواصل» بأحاسيسه؛ وليس هذا بالأمر السهل على الإطلاق. فقد يكون هذا غريباً، لكننا فى الواقع – أو معظمنا على الأقل – غرباء عن أنفسنا، رغم أننا لا نعرف ذلك! لكن التدريب يقوم بإزالة الصدأ الذى تراكم فوقنا بفعل الحياة اليومية. ومما يزيد الأمر صعوبة أن هذا الصدأ يقوم بإخفاء مشاعر الممثل الحقيقية عن ذاته الواعية، وربما بحمايتها منها! ومن هنا يقع ضرورة أن يساعد التدريب فى إطلاق سراح تلك المشاعر، وأن يذيب هذا الصدأ.

ولهذا، فتدريب الممثل يكون خادعاً. ونكرر أنه قد يبدو سهلاً؛ لكن واقع الأمر أنه كثير المطالب ومن الصعب إرضاؤه! فطلبة التمثيل – فى معهد أو فى ورشة – يحتاجون إلى صبر، واجتهاد، ومثابرة، وتفكير كثير، ومرونة كى يكون تدريبهم ناجحاً. وعلى الممثل ألا يسأم من الملاحظة الدقيقة والمستمرة لتفاصيل الحياة من حوله، والاستكشاف الدائم لدخائل النفس البشرية، وأن يسعى على الدوام وراء الاكتشافات. وبعبارة أخرى، أن يسعى وراء تقوية قدراته التخيلية.

لكن أولاً: ما هو الخيال؟ بعض الناس يعتبرون أن كلمة «خيال» تتضمن نوعاً من القدرة الغامضة على استحضار شىء ما من لا شىء، أو على ابتكار أشياء خيالية – أو لنقل زائفة؛ عن طريق قوة ما يسمى بـ «الإلهام».

الخيال هو ببساطة قدرة العقل النشط على فهم واستيعاب الأفكار من خلال شكل محدد وملموس؛ بمعنى أن يستوعبها فى شكل أشياء مرئية، وأصوات، وصور «حواسية» أخرى. إن أى شخص ليس أعمى يمكنه أن يرى؛ وأى شخص ليس أصمًا يمكنه أن يسمع؛ لكن الشخص واسع الخيال فقط هو الذى يستطيع أن يرى بعين عقله أو يسمع بأذن عقله، لو جاز التعبير.

والخيال يساعد الممثل على القيام باستكشافه، ثم يعينه بعد ذلك فى الوصول إلى اكتشافاته. ولا أحد يستطيع أن يجادل فى أن الخيال متطلب جوهرى وأساسى من متطلبات التمثيل الجيد؛ فبدون خيال لا يستطيع أى ممثل أن يتصور شخصية خيالية ويبث فيها الحياة على خشبة المسرح. وعلى ذلك، فأحد اهتمامات الممثل المبتدئ الرئيسية هى تنمية قدراته التخيلية. ولن يتم ذلك إلا من خلال:

(أ) أن يجعل عادة الملاحظة طبيعة ثانية له.

(ب) أن يطور قدرته على الربط بين الأشياء فى عقله.

إن اكتساب هاتين القدرتين – الملاحظة والربط بين الأشياء – يعتبر تحدياً أمام الممثل الهاوى، لكنه ليس التحدى الوحيد. ولكى نعرض للتحديات لابد أن نذكر المتناقضات التى تتضمنها عملية التمثيل، فهما – التحديات والمتناقضات – وجهان لعملة واحدة.

متناقضات التمثيل والتحديات التى تواجه الممثل

منذ بداية التمثيل المحترف، كانت وظيفة الممثل ومشكلته الرئيسة هى التشخيص أو انتحال شخصية ما Impersonation.

والجدل الأساسى حول التمثيل (بعيداً عما إذا كان فنا أم حرفة، فطرياً أم مكتسباً، ملهماً أم يتم تعلمه) يقع بين أمرين:

* هل يجب على الممثل أن يوصل إلى جمهوره بشكل صريح ومباشر فكرة أنه ممثل يتولى القيام بدور (وبأنه فى مسرح، ومن ثم فهو واع بوجود الجمهور)؟

* أم أنه يجب أن يبدو أنه يعيش – بالفعل – الدور الذى يشاهده الجمهور وينفعل بصدق بما يقوله ويفعله (ومن ثم فهو غير واع بحضورهم)؟

وقد تبين لنا أن الازدواج لا يتوقف على ما ذكرناه، بل يتعداه إلى:

* فى أى مسرحية تكون الشخصية هى التى تتمتع بالحياة، أما الممثل نفسه فيختفى فى الظل، وتختفى معه رغباته الحقيقية وأفكاره الخاصة به.

* الجمهور يصدق الشخصية لكنه يصفق للممثل، فتذوقنا لفن المسرح يكمن فى وعينا المزدوج بالممثل والشخصية، وفى إدراكنا أنهما يعيشان داخل جلد واحد.

* عملية التشخيص تتضمن اتفاقًا بين الممثل والمتفرج، يتظاهر الممثل بمقتضاه أنه الشخصية، ويتظاهر المتفرج – أو يقنع نفسه – بأن الممثل هو الشخصية، ومازال لهذا الإيهام صدى فى استخدامنا لكلمات «شخص person» و«تشخيص per-sonification» – والمشتقة من الكلمة اللاتينية التى تعنى «قناع mask».

* هناك تناقض آخر مصدره أن الممثل يكون واعياً بهذه الازدواجية؛ فالتمثيل بالنسبة له يعد مزجاً رائعاً بين الحرية الناتجة عن «الاختباء» داخل دوره، وبين الإشباع الذاتى الناشئ عن الميل لاستعراض ذاته.

* كثيرا ما يعلن الممثل أنه «يفقد نفسه» فى الشخصية، وكذلك «يجد نفسه» فى الشخصية!

* الكلمة الإغريقية القديمة التى استخدمت لتشير إلى الممثل هى Hypocrites، وهى تعنى «المجاوب» (الذى يجيب على الكورس) لكن الكلمة تطورت لتعنى منافق. والتناقض هنا أنه فى الوقت الذى «يكذب» فيه الممثل بادعائه أنه شخصية أخرى، عليه أن يكون «صادقاً» فى تجسيده لهذه الشخصية!

* وهناك التناقض الشهير؛ أن الممثل هو فى آن واحد الأداة والعازف الذى يعزف عليها. فبينما يقف الرسام بعيداً عما يخلقه، يكون الممثل داخل الشخصية التى يؤديها، و«يبدو» كما لو كان يعيش انفعالاتها التى يعرضها للمتفرج.

* على الممثل أن «يبدو» فحسب، فالأمر يكون



مجرد «تظاهر»، أو «لعبة»، و«إيهام». ومع ذلك فهو يندمج أو يستغرق فى دوره، بينما جزء منه، أو شخص آخر، داخله يراقب ويوجه ويعدل من أدائه.

من الطبيعى – كما ذكرنا – أن تشكل المتناقضات المذكورة تحديات تواجه الممثل فى عمله، لكن إلى جانب ذلك هناك تحديات رئيسية، والتى تشكل بدورها بعض صعوبات تدريب الهواة والتى على الموّجه أن يضعها فى اعتباره:

(أ) المهارات الخاصة (أدوات الممثل الخارجية: الصوت والجسد).

(ب) جعل الشخصيات قابلة للتصديق (أدوات الممثل الداخلية).

(ج) مزج المجالين الداخلى والخارجى.

(د) دراسة الشخصية.

صوت وجسد الممثل

يود بعض المبتدئين لو وجد صوتاً لكل شخصية. صوتاً مختلفاً عن صوته هو. فحتى لو كان الدور لا يستدعى صوتاً مميزاً أو شاذاً، بل ويسمح له باستخدام نبرة طبيعية، نبرته هو، فلن يتبع أسلوبه الطبيعى فى الحديث. وهنا نورد الملاحظات التالية:

* يعتقد البعض أن انطلاق الصوت يعنى المبالغة فى الأداء، أو اتباع أسلوب خطابى، لكنه يعنى استخدام أسلوب أكثر صقلاً ومرونة للإلقاء.

* عندما يتعامل الممثل مع الكلمات المنطوقة والعبارات والأفكار فمهمته الأساسية هى أن يتحدث بصوت عال وبوضوح كاف لجعل الجمهور يسمع الكلمات ويفهم المعانى التى تكمن وراءها.

* هناك مشكلة خلط الصوت البارز العريض بالصراخ أو التحدث بصوت عال، فحتى الهمس المسرحى يمكن سماعه من المقاعد الخلفية فى الصالة؛ إذا كان الممثل يتحدث بصوت عريض مبرزاً كلماته وموضحاً لها، مستخدماً نظام التنفس بأكمله ليعكس صوته بشكل صحيح.

* عدم القدرة على أداء تدريبات الاسترخاء تكون مهمة وأساسية فى التغلب على مشاكل الممثل المبتدئ. فالتمثيل يحتم الكلام والتصرف أمام آخرين، مما يخلق توتراً عصبياً زائداً. والعبارة الشهيرة التى تعبر عن هذا التوتر هى «رهبة المسرح».

* كذلك عدم القدرة على وضع طاقته تحت السيطرة؛ من ذلك:

– وجود صعوبة فى التنفس السليم.
– استرخاء العضلات.
– بساطة الحركة وعدم تكلفها.
– أن يعمل الجسد كوحدة غير منقسمة.
– التحكم فى الحركة وشكلها، ومعرفة الغرض منها.
– دراسة علاقة الجسد بالفراغ الذى يحيط به.
– التركيز (وهو أهم مهارة على الممثل أن يكتسبها).

مشكلة الوعى بالحواس

علاقة الجسد بالفراغ المحيط به تتضمن عمل الممثل مع البيئة، ومع الممثلين الآخرين، عن طريق الحواس. والبيئة هى المكان الذى يتم فيه التدريب، المبنى والحجرة أو القاعة، وعناصر المناظر، والأشياء التى يستخدمها، والأشخاص الذين يتصل بهم أو يتعامل معهم. لابد للممثل أن يرتبط بكل هذا ويكون على دراية بكل التفاصيل لكى يستطيع التعامل معها بشكل يؤكد جانبه الإنسانى، وهذه الدراية ستتم من خلال حواسه الخمس (البصر، اللمس، السمع، التذوق، الشم).

جعل الشخصيات قابلة للتصديق (أدوات الممثل الداخلية)

المبالغة هى بالطبع العدو الأول للصدق، ولذلك ركز النقاد والمنظرون فى مجال التمثيل على مر العصور على أهمية الصدق، وحذروا من الإفراط فى الانفعال والإيماءات الزائدة والإلقاء الخطابى. وقد كان ستانسيلافسكى يدعو إلى التوازن بين تجربة الممثل الداخلية للدور وبين التعبير الجسدى والصوتى المتناغم عن الدور. ويقدم النظام الذى صممه خطة أساسية واضحة ودقيقة لتحقيق ما يلى:

* جعل صوت وإيماءات وحركة الممثل طبيعية ومقنعة.
* أن يوصل الممثل الحقيقة الداخلية للشخصية.
* أن يجعل الشخصية لا تتسم بالحيوية والديناميكية فحسب بل بالاستمرارية أيضاً.
* أن ينمى إحساساً قوياً بالتمثيل الجماعى مع زملائه، أى ألا يمثل بمفرده، بل يجب عليه أن يتفاعل مع الآخرين.

وخطة نظام ستانسيلافسكى تعتمد على التقنيات التالية:

1 – استخدام «لو السحرية» التى تعتمد على تخيل الممثل لما يفعله «لو» كان فى موقف وظروف الشخصية. فكلمة «لو» تصبح الشرارة التى تطلق خيال الممثل وتعطيه إحساساً بالثقة فى تصوره لظروف الشخصية.

2 – استخدام ما يسمى بـ «الذاكرة المؤثرة أو الاستدعاء الانفعالى» Effective memory كجسور بين الممثل وواقع الشخصية (= تذكر موقف فى حياة الممثل يماثل الموقف الذى يكون بصدد تجسيده). هذا التذكر أو الاستدعاء قد يساعد الممثل على الإحساس بالانفعال الذى تشعر به الشخصية.

3 – التركيز والملاحظة حتى يتمكن الممثل من الاستغراق فى دوره، ويسمى مجال تركيز الممثل «دائرة الانتباه». والمقصود بهذه الدائرة أن يقصر الممثل انتباهه على جزء منفصل من خشبة المسرح. وهناك دوائر انتباه صغيرة، ومتوسطة وكبيرة حسب ما يريد الممثل أن يشمله فى المحيط الخارجى لخشبة المسرح (والصالة كذلك).

4 – تعلم توجيه الانتباه من دائرة إلى أخرى، بحيث لا يجعل أى مقاطعة أو عامل تشتت أن يكسر تركيزه أو يتخطى دائرة انتباهه، وبحيث ينسى الجمهور تماماً.

5 – «خط الفعل المتصل» للشخصية: هنا يجب على الممثل أن يجد «الهدف الأعلى» للشخصية ما الذى تريده خلال سياق أحداث المسرحية؟ ومن هذا الهدف سينمى خط الفعل المتصل.

(مثال توضيحى: لو كان الممثل يقوم بدور يتطلب انفعالات متباينة؛ ففى مشهد عليه أن يكون هادئاً، وفى مشهد آخر عليه أن يظهر غضباً عنيفاً، فخط الفعل المتصل هو الذى سيربط بين هذه الانفعالات، بمعنى أن يؤديها من خلال الشخصية، لا من خلال تمثيل هذه الانفعالات!).

6 – تقسيم المسرحية إلى مشاهد، والمشاهد إلى وحدات، وتحديد هدف لكل وحدة، وترابط الأهداف الصغيرة سيؤدى حتماً إلى الهدف الكلى أو الأعلى.

7 – إعطاء أهمية للتفاصيل الدقيقة والمحددة: فلا يجب أن يؤدى الممثل بشكل عام، أو يصور فكرة عامة غامضة عن الخوف أو الحب مثلاً، بل عليه التعبير بشكل محدد وخاص ووضع تفاصيل دقيقة لتوضيح معنى المشهد.

8 – التركيز على الفعل: فيسأل الممثل نفسه «ماذا أفعل فى هذا المشهد؟» أو «ماذا أفعل فى هذه الوحدة. وهذا يؤدى بنا إلى أهمية تحديد هدف لكل فعل.

مزج المهارات الخارجية (الجسد والصوت) والداخلية (مشاكل دراسة الشخصية)

المزج يجب أن يكون فى صورة نسيج كلى، كما يجب أن يدعم أحد المجالين المجال الآخر ويقويه. وفى مرحلة إعداد الدور يبدأ بعض الممثلين بالمجال الخارجى للشخصية: كيف تمشى، كيف تتلقى الكلام؛ نوع الملابس، المكياج، اللهجة المستخدمة فى نطق الكلام، حركة مميزة فى الساق أو الذراع. وهناك آخرون يبدأون بالمجال الداخلى: أحاسيس الشخصية وطبيعتها النفسية، ويحاولون تجسيد ما تحسه الشخصية من الداخل. وهناك فئة ثالثة تعمل فى المجالين فى وقت واحد. أيا كانت نقطة البداية، فالنتيجة ينبغى أن تكون مزجاً كاملاً للمجالين بحيث تصبح الشخصية المتكاملة – المشاعر الداخلية والمظهر الخارجى المادى – كلاً واحداً.

حفظ الدور واستيعاب المعنى: هناك خطوة تسبق تحليل الشخصية والدخول فى المعانى الداخلية للدور. وهذه الخطوة تحمل داخلها مشكلة قد تبدو للبعض بسيطة، وربما تافهة، لكنها تؤثر بشكل أو بآخر فى عمل الممثل. إنها مشكلة التمكن من الدور وحفظه. هناك طرائق ثلاث:

1 – أن يحفظ الدور أولاً ثم يبدأ فى دراسة المعنى والتقدم نحو التحليل؟

2 – أن يؤجل الحفظ حتى تنتهى عملية استيعاب المعنى والتفسير، وحتى تتم تفاصيل الحركة و«الشغل».

3 – أن يدع الأمر يتم بشكل متزامن، بمعنى أن يعمل على الحفظ بينما يدرس الدور ويفهم المعانى ويصل إلى تفسير؟

لا شك أن لكل طريقة مزاياها ولها كذلك عيوبها.

الحفظ الآلى

يواجه البعض بعض الصعوبات، منها:

1 – أن الممثل، بعد حفظه بطريقة آلية، يظل آلياً حتى النهاية.

2 – أنه يجد، بعد إعطائه معنى لعباراته خلال الحفظ غير الناضج، أن معانى زائفة أو نغمات مصطنعة قد ثبتت فى دماغه، وأنه يبدو عاجزاً تماماً عن إزالتها.

3 – وحتى حين تزداد معرفته بهذه المعانى، فهو يظل عاجزاً عن محوها من تفكيره.

4 – وأحياناً يبدو أنه قد أزالها فى البروفات، لكنه يعود إليها تحت الضغط العصبى للعرض أمام جمهور.

5 – كما قد يكون هناك صعوبة، فى حالة حفظ الكلمات أولاً، فى تنسيق الحركات أو الأفعال مع الكلمات، أو صعوبة فى تغيير هذا التنسيق.

الحفظ التفسيرى

* هذا النوع من الحفظ يستغرق وقتاً، لكنه يكون، على المدى الطويل، أسهل، وأكثر طبيعية، وموثوقاً به أكثر، لأنه يقوم على التنسيق.

* التدريب هنا يتم على العبارات، والمعانى، والحركات، والتفاصيل (الشغل Business)، وأوضاع الجسد وتعبيرات الوجه، كلها فى وقت واحد وفى ترابط منطقى.

* يجب إجراء تجارب وتعديلات وتغييرات قبل أن يثبت الحفظ أكثر من اللازم.

* يتم إثراء التفسيرات وإتقان التقنية فى الوقت نفسه، وبدون تركيب أو تجميع مدروس، مثلما يحدث فى الطريقة الأخرى.

* الممثل هنا لا يعتمد على الذاكرة السمعية وحدها، ولا على الذاكرة البصرية للصفحة المطبوعة. إنه يعتمد على تركيبة من الحفظ، وربط كل عبارة بوضعه على المسرح، وبوضعه الجسدى، وبمظهر الشخصيات الأخرى، وبتدفق الخيال والانفعال، وبدرجة سرعة المشهد وإيقاعه.

* لو كان لذاكرته البصرية أن تفشل فى أى لحظة، فسيأتى شىء ما فى إيقاع المشهد، أو فى الإحساس بالفعل، لإنقاذه وتذكيره بالسطر الذى نسيه. ولو كان التنسيق الذى أحدثه كاملاً، فسيجد أنه يستطيع أن يمضى فى دوره بسلاسة وثقة حتى لو كان ذهنه متعباً أو مشتتاً.

* التنسيق والاستيعاب (أو الهضم) هما العنصران الأساسيان للحفظ التفسيرى الجيد.

* والاستيعاب يعنى أكثر من امتلاك السطور والاحتفاظ بها. إنه يعنى «امتصاص» السطور. إن الطعام لا يسهل امتصاصه بمجرد ابتلاعه، فلابد من هضمه أولاً، ثم، بالتدريج، يتم تشربه فى الدم، حتى يصبح جزءاً من جسم المرء، بكل ما فى هذا التعبير من معنى.

* بالطريقة نفسها، لابد من امتصاص وهضم الدور من خلال تشرب تدريجى قبل أن يصبح جزءاً من الممثل بالمعنى التخيلى؛ قبل أن يحس بتلك الثقة الكاملة التى لا يكون التمثيل مقنعاً بدونها على الإطلاق. ولن يحدث الهضم إلا حين يتم تنسيق كامل بين العبارات، والأفعال والمعانى.

* هذه الطريقة تلقى بعض الصعوبات، مثل:
1 – الكسل الذى يصيب الناس العاديين.
2 – لو تصادف أن الممثل بدين جداً، أو متعب للغاية.
3 – احتمال ازدحام المكان أو مضايقة الآخرين.
وغير ذلك من الظروف التى قد يواجهها البعض.

● يجب أن نقول «دراما مسرحية» لتحديد شكل معين من أشكال الدراما. فمن المعروف أن التمثيلية الإذاعية «دراما»، وكذلك الفيلم «دراما سينمائية»، والتمثيلية التليفزيونية «دراما». وهذه الأشكال الرسمية تقوم على الدراما لكنها تختلف باختلاف الوسيط وكذلك الدراما المسرحية، فإنها تتميز بوسيط يميزها عن غيرها من الأشكال.

■ سعد أردش

سعد أردش مثقف عربى فى مسرح عربى

حقق المخرج سعد أردش للثقافة العربية فى المسرح العربى رؤية حضارية أساسها معرفة الأبعاد الجمالية والفنية التى تكون هوية الخطاب المسرحى الذى هو امتداد للهوية العربية ، وامتداد للتاريخ والواقع فيها، ضابطه الثقافى فى هذا الإنجاز تحصين هذه الثقافة بكل أشكال الحوار الرصين والواعى بكل التجارب المسرحية التى تراكمت معرفتها بأسرار الإبداع المسرحى، والتجريب، وبناء دهشة الخطاب الدرامى بشاعرية المعنى والأصالة فى التزامها بالذات العربية.

وسعد أردش فى مسيره الثقافى المسرحى يعكس صورة وعمق الوعى بمعنى الكتابة للمسرح، لأنه ينخرط بمرجعياته الثقافية المختلفة ـ العربية منها والغربية ـ فى تفعيل كل العمليات الإبداعية التى تجعل من عالم المسرح لديه ، وتجعل من رموزه وعلاماته، وتجعل من الإخراج المسرحى ، ومن التنظير، ومن النقد، خرائط للإبداع المسرحى العربى الذى يتمكن من الإنصات إلى بلاغة الدراما العربية فى صوت المسرح المصرى المعروف بالتعدد فى أشكال التعامل مع مختلف التجارب المسرحية العالمية دون التفريط فى البحث عن الخصوصيات المحلية ، ودون الابتعاد عن الظواهر المسرحية العربية التى تنتج خصوصيات هذا المسرح من هذا التعامل.

وبتتبع سمات هذا المسير الثقافى المسرحى فى نتاجاته تكون صورة وتوجهات الذخيرة الثقافية المسرحية لديه فعلا إبداعيا يولد علامات بارزة فى مكونات الرؤية الفنية والتاريخية فى كتابة النصوص المسرحية، أو تمصيرها ، أو تعريبها ، أو تجريب وضعها فى زمن العرض بتقنيات المسرح وآلياته.

وهو فى هذا المسير يقدم تجربة جيل مسرحى من الرواد، كانت قناعاته ومفاهيمه فى إعطاء الشرعية لوجود المسرح فى الثقافة المسرحية الحداثية هى تحرير المسرح من الاغتراب، ومصّره من التبعية والتقليد والتكرار وإعادة التجارب الأخرى و استنساخها بعيون مغمضة لا تقرأ البنيات العميقة لهذه التجارب، فتعيد اجترارها بلغة من به صمم، وهذا ما جعله يتموقع فى عمر المسرح المصرى المعاصر ضمن كوكبة المؤصلين والمجربين والسائرين بهذا المسرح فى درب التجديد والدهشة والمغايرة.

وخبرته بأسرار الإنتاجية المسرحية فوق الركح، وعلاقته بالصيرورة التاريخية والاجتماعية للواقع العربى، جعلته يقوم بصهر كيماوى لمعارفه بالمسرح ليولد مواضيع مفتوحة على فعل الفهم وفعل المغايرة للاختلاف عن أدبيات التجارب المسرحية الغربية السابقة، لأنه يعلم أن وضوح المفاهيم ، وبيان المسرح ودراميته وعروبيته لا تكون إلا بالرؤية المحملة بالمعرفة وبالتطبيق، والارتباط بأصول المسرح العربى المبتغى أو المشتهى ، والمراد تأسيسه فى السياق العربى الذى يعيش ـ دوما ـ مخاضاته المتجددة فى اللغة، والرؤية ، وفى أشكال التعبير، والتراث الموروث، والثقافة المكتسبة، الأصالة والمعاصرة.

وهذه هى المواضيع التى كان يستقى منها مبادئ وقيم ومقامات المقومات الأدبية والفنية التى أراد بها إغناء فعل تطوير المسرح المصرى العربى باختيارات المسرح العربى نفسه ، وإخراجه من المغلق إلى المنفتح، ومن محدودية الفهم والتفسير لإدخاله زمن الطقس الحضارى العربى الذى لا يقلد المسرح الغربى ، ولكنه يتجاوزه بفضل إبداعيات العقل العربى تلبية لحاجيات الإنسان والمجتمع العربى.

وأبرز المحطات فى تجربة سعد أردش ـ فى هذا الفعل ـ تكمن فى ثقافته وتكوينه المسرحى ، وتكمن فى تنوع معارفه، وتخصصاته، فهو عندما تخرج من المعهد العالى للفنون المسرحية بالقاهرة وجد أن أفق العمل الأدبى والفنى لا يتحقق إلا بتأسيس الفضاء الممتلئ بالعلامات الجديدة ، وبالصورة الجديدة، وبالمعاناة المتجددة، فأسس مع الثورة الناصرية فى يوليو 1952 فرقة المسرح الحر، بعدها دخل زمن التخصص فى الغرب لمعرفة ثقافة هذا الآخر من خلال دراساته العليا فى إيطاليا مما حفزه على إنشاء مسرح الجيب فى القاهرة الذى اشتغل فيه أزيد من عشر سنوات قدم فيها ما وصل إليه المسرح الغربى من عطاء وتجريب يمثل صورة وواقع التناقض فى هذا الغرب، مثل أعمال المسرح العبثى أو الطليعى، وقدم المسرح الملحمى، فى فرجات تعليمية محملة بالتغريب دون إلغاء خصوصيات التلقى عند المتلقى المصرى، وقدم أعمالا خالدة لرواد المسرح المصرى لكل من يوسف إدريس، وألفريد فرج، ومحمود دياب، ونعمان عاشور، وقدم للمسرح القومى تجريبا فى عروض تجريبية.

وبفعل حركية الفكر والثقافة لديه، واهتمامه بقضايا المخرج، وتاريخه، وتطور فعل الإخراج مع المخرجين ، كتب حول تجارب المخرج فى المسرح المعاصر، فى الغرب وفّى الوطن العربى.

لقد أهلته ثقافته المسرحية كى يصبح مصدرا للمسرح المصرى والعربى، ويكون أستاذا لكل الأجيال العربية بخبراته وتجاربه وثقافته الواسعة، فنهل من علمه باحثون من الجزائر، والكويت، والقاهرة، وكل الوطن العربى، ويكون أيضًا محاورًا يحب الجدل والنقاش فى البرامج التلفزية، ويكون ناقدا يكتب عن المسرح المصرى فى مجلة أقلام العراقية، وغيرها من المنابر المصرية والعربية، وكان يسيّر بهدوء وظيفى ندوات وازنة فى مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى ، وهو مسئول واع عن المسرح فى المجلس الأعلى للثقافة فى القاهرة، وهو ممثل يحفظ كثيرا من الذكريات مع رواد التمثيل والإخراج المسرحى والسينمائى فى مصر.

إن سعد أردش بكل ثقافته، وشيمه العربية ، وبكل قوميته المتحضرة، ودفاعه عن تراثها وثقافتها وفكرها وفنونها ومسرحها يبقى الصوت العربى الحقيقى فى زمن يبحث عن حقيقة الذات والواقع والتاريخ.

د. عبد الرحمن بن زيدان
«المغرب»

● أكثر من 15 فرقة مسرحية شاركت بعروضها ضمن فعاليات مهرجان «إسكندراما» فى دورته السادسة، والتي انتهت مؤخراً، حمدى سالم «مدير المهرجان» ذكر أنه تم تنفيذ 4 ورش تدريبية فى فنون المسرح على هامش المهرجان بمشاركة 30 فناناً من الهواة وقام بالتدريب فيها: شريف الدسوقى، مصطفى درويش، أوليفر جروت، عبد الله ضيف.؟

المسرح فى السجن

عندما أزال على الشريف شَعر ساقيه ليمثل دور أنثى!

وكيل النيابة يسأل: من سمح بدخول السيدات إلى سجن الرجال؟؟!

■ شعبان يوسف

هل هناك سلطة ما تستطيع أن تمنع الفنان من ممارسة فنه؟ أو تقتله، يقول مصطفى أمين فى مذكراته: «إن أصعب الممنوعات التى يتعرض لها الكاتب فى السجن، ليس الطعام، أو الشراب، ولكن الورقة والقلم» لذلك أى كاتب يتحايل أولاً على إدخال الأوراق والأقلام داخل السجن، والتاريخ يعلمنا أن أعظم الكتابات كتبت تحت ضغوط عديدة، وفى ظل سلطات قاهرة، وهنا عرفنا «الشمندورة» لمحمد خليل قاسم، إحدى ثمرات السجن... وإن كانت الأوراق والأقلام وهما العدة التى تؤهل الكاتب لممارسة مهمته ودوره، فما هى عدة الممثل؟ بالطبع المسرح.. لكن هل يمكن إنشاء مسرح فى السجن؟. هذا السؤال تجيب عنه تجربة المعتقلين المصريين، الذين قضوا خمس سنوات كاملة من عام 1959 حتى عام 1964، نجحوا فى إنشاء مسرح على الطريقة الرومانية، أسس له وأنشأه المهندس فوزى حبشى، وكان يعاونه الفنان النوبى الجميل الذى رحل منذ عام تقريباً «محمد حمام»، وكان خريج كلية الفنون الجميلة، قسم العمارة.. ولم تكن عملية إنشاء المسرح بسيطة، بل كانت معركة ناضل من أجلها المعتقلون نضالاً عنيفًا للحصول على حق التعبير عن أنفسهم، وبالفعل نجح المعتقلون للحصول على حق بناء المسرح، وراحوا يصنعون الطوب اللبن، وكان الشعراء والكتاب هم الذين يشاركون فى صناعة هذا الطوب، وفى الواحات كتب الشاعر مجدى نجيب قصيدة كان ينشدها أثناء صناعة الطوب، وهى القصيدة : (قولوا لعين الشمس ما تحماش)، وهى الأغنية نفسها التى ترنمت بها المطربة الكبيرة «شادية» فيما بعد، ويقول فوزى حبشى فى مذكراته: «ولم يبخل علينا سمير عبد الباقى ببعض من أبياته ونحن نعمل فى معجنة الطوب، لكى نبنى مسرحاً نعرض عليه المسرحيات العالمية والمحلية، وفى الواحات كتب الكاتب المسرحى الكبير ألفريد فرج مسرحيته (حلاق بغداد) المستلهمة من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة».

وفى السجن تتفتق المواهب، ويستطيع الفنان أن ينطلق وهو يملك قدراً من طاقة المقاومة والتمرد، ووسط كل هذا الظلام، لا مناص أمام السجين، خاصة سجين الرأى، من أن يصنع حريته، والحرية هنا، هى انتزاع حق القدرة على التعبير، وممارسة الروح لمهمتها الطبيعية تحت ظروف غير طبيعية، لذلك تكون الحاجة إلى التنفس ملحة بشكل فظيع مرعب، ولذلك كان المناضلون يقاتلون من أجل هذا الحق، والجدير بالذكر أن هناك مواهب عديدة تكونت فى السجون.. يكتب مهدى الحسينى فى مجلة «فصول»: (فى سجن الواحات بدأنا نشاطاً مسرحياً، فقدمت مع حسنى تمام، وأحمد فرج، وسعيد عارف، مشهداً من «مجنون ليلى»، وأنشأنا لوحة درامية غنائية عن التعذيب لم يستطع الضباط أنفسهم الاستمرار فى مشاهدتها لقسوة تأثيرها عليهم، إنها تكشف قبح صورهم اللاإنسانية أمام أعينهم، ثم اتخذ هذا النشاط أشكالاً متنوعة، احتفاليات فؤاد حداد ولياليه مع الشاطر حسن، وست الحسن بالاشتراك مع متولى عبد اللطيف، وقدم رءوف حلمى (مكبث) وقام هو بدور «ليدى مكبث»، كأروع ما يكون الأداء، وقدم نبيل الهلالى - المحامى الشهير وابن رئيس الوزراء الأسبق نجيب الهلالى - (نكراسكوف) لسارتر بشكل بالغ الحيلة والدهاء، وقدم حسن فؤاد وعلى الشريف فن الأراجوز مستعينين بأراجيز فؤاد حداد، وبلغ اهتمامنا بالمسرح حد أن دعا حسن فؤاد إلى بناء مسرح، وأقيم المسرح من الطوب اللبن بما فى ذلك المقاعد، واستعد الجميع لحفل الافتتاح، فأخرج حسن فؤاد مسرحية (الخبر) تأليف صلاح حافظ وشارك فى تمثيلها عدد كبير من المعتقلين).



ويبدو أن تجربة المسرح فى السجن كانت تجربة كبيرة، لذلك فقد كتب عنها معظم من كتبوا مذكراتهم عن هذه الفترة، لقد تركت فيهم إحساساً بالزهو والانتصار على السجن والسجان، الفن بمثابة نور وسط كل هذا الظلام المتكدس فى الزنازين، فكتب صنع الله إبراهيم فى مذكراته عن التجربة، أما الذى أفرد لها صفحات كثيرة، فهو الكاتب والأديب الراحل على الشوباشى، بداية من نشأة الفكرة، ثم تنفيذها، ثم النشاط المسرحى ذاته، ثم المشاكل العديدة التى واجهت المعتقلين، بداية من إدارة السجن، مروراً بالمعوقات الفنية التى باشر حلها المهندس فوزى حبشى..

يقول الشوباشى: «بدأ النشاط المسرحى بتقديم مسرحيات مصرية وعالمية فى طرقة العنبر، وكانت الفرقة التى تقدم العرض تقوم به فى أحد العنبرين فى إحدى الأمسيات، وفى العنبر الثانى فى الأمسية الثانية».. وكان هذا النشاط هو البروفة الأولى، ومفجر فكرة الاحتياج للمسرح، لذلك كانت الفكرة الأساسية هى عمل مدرجات للمشاهدين فى شكل نصف دائرى.. تحيط به خشبة المسرح، التى كانت على هيئة قوس يكمل الدائرة تقريبا، وعلى طرفيها حجرات الممثلين، وتبديل الملابس، وبالفعل تم بناء المسرح.. وقد استغرق هذا العمل نحو أربعة شهور - كما يقول الشوباشى - وأصبح مبنى المسرح شامخا، وتم طلاؤه بالجير، وعلى حائطه قام الفنان صبحى الشارونى بتثبيت نحت بارز يمثل حمامة سلام ضخمة، وتم افتتاح المسرح، وحضره مأمور السجن، ووكيل النيابة الذى نسى عمله أثناء العرض، لجاذبيته، وقد تألق فى هذا العرض (عيلة الدوغرى) عدد من المعتقلين على رأسهم على الشريف، الذى كان مدرسا قبل دخوله السجن، وقام بدور كبرى بنات (عيلة الدوغرى)، على الرغم من أنه لا يتمتع شكلا بأية أنوثة، لكنه أقنع المشاهدين بدوره الذى أداه ببراعة منقطعة النظير -كما علق معظم من كتبوا مذكراتهم - فقد كان يزيل شعر ساقيه حتى يبدى أنوثة طبيعية، للدرجة التى دفعت وكيل النيابة لسؤال المخرج فى دهشة: هل من المسموح دخول آنسات وسيدات للسجن للقيام بالأدوار النسائية، فرد المخرج بسرعة قائلا: «إن السيد المأمور يسمح بدخولهن حتى نتمكن من إقامة العرض»، وهنا انفجر المأمور ضاحكا، ونزع الزملاء الذين قاموا بالأدوار النسائية الشعر المستعار، ومسحوا الأصباغ، فظهر أنهم ذكور.. وحول اختيار العروض يقول الشوباشى، إنه كان يتم بمبادرة فردية.

هناك قصص عديدة ، مؤثرة وعميقة، منها تحول أحد المساجين الجنائيين إلى كاتب مسرحى، هو عبده أمين، الذى أصر على كتابة مسرحية، وتمثيلها، وإخراجها وحده، ويعلق الشوباشى: «إنها لم تكن مسرحية بالمعنى المعروف، ولكنها كانت نوعا من الكتابة الحوارية»، أيضاً موقف الأخوان المسلمين الذى كان سلبياً، فكانوا يعتذرون عن حضور أى عرض مسرحى، فى ظل حضور عدد لا بأس به من المعتقلين.

هذه التجربة التى تحتاج كتابة مستفيضة تثبت أن الفن لا يخضع للقمع، أو للمنع، وهو قادر على النفاذ من كل جدران الطغيان، حتى لو كان الطغيان هو السجن ذاته.

مسرحنا

السنة الأولى - العدد 17 - الاثنين 5/ 11/ 2007

نصوص مسرحية



أول نص مسرحى من تأليف:

فولفجانج باور

نقل الخنازير

ولد الكاتب النمساوى ڤولڤجانج باور فى مدينة جراتس النمساوية عام 1941. وبمجرد إتمامه لدراسته الثانوية التحق عام 1959 بإحدى الجامعات فى جراتس لدراسة الجغرافيا واللغة الرومانية، بعدها سرعان ما انتقل لدراسة الفلسفة والتراث الشعبى لكنه لم يجد نفسه فى دراسة هذه العلوم الإنسانية، وفى تلك الأثناء تعرف على عدد كبير من الفنانين التشكيليين والكتاب الشبان حيث تكونت لديه الرغبة الشديدة فى التعرف على أعمال كبار الكتاب الطليعيين فى أوربا فى ذلك الوقت مثل چان بول سارتر (1905 - 1980)، ألبير كامى (1913 - 1960) يوچين يونسكو (1912 - 1994) الذى تأثر به باور فى أولى مسرحياته «نقل الخنازير» (1961) متأثراً بمسرحيته الشهيرة «الخراتيت» (1957).

تحمل مسرحيات باور عدداً من سمات مسرح العبث الذى أثر بشكل واضح ومباشر فى تكوين «باور» الفكرى ككاتب مسرحى، لكنه بالرغم من ذلك يصعب تصنيف مسرحياته على أنها مسرحيات عبثية، ذلك أن هذه المسرحيات - المسرحيات المبكرة تحديداً - تنتمى إلى تيار «المسرح المضاد» الذى ظهر فى أوربا فى نهاية الستينيات من القرن العشرين على يد الكاتب والمخرج والممثل المسرحى والسينمائى راينر ڤيرنر ڤاسبندر (1946 - 1982). وهو المسرح الذى استهوى جيلاً من الكتاب والمبدعين الشبان فى ألمانيا والنمسا كان أشهرهم بيتر هاندكه (1942)، توماس بيرنارد (1931 - 1989)، بيتر تورينى (1944) وألفريدا يلنك (1946).

إن أهم السمات المميزة للمسرح المضاد والتى تظهر جلية فى الكثير من مسرحيات «باور» شديدة الخصومة فى التعامل مع اللغة وتوظيفها بشكل يضفى مساحة كبيرة من الغموض والغرابة على الأحداث والشخصيات، البعد عن أى طرح واقعى أو اجتماعى فى تناول الموضوع، التأثر الواضح بتكنيك وعناصر الفرجة فى المسرح الشعبى، النقد اللاذع للمجتمع الذى يصل أحياناً إلى اتخاذ موقف عدائى من المجتمع بكل مؤسساته ونظمه وقيمه وعاداته فى محاولة للهروب إلى الذات بدلاً من الإصلاح أو التغيير، الانغلاق على الذات والشعور بالمرارة واليأس والتشاؤم لمجرد التفكير فى الماضى، استخدام اللهجات المحلية التى تكسب النص أو الموضوع المطروح خصوصية وارتباطاً وثيقاً بمكان بعينه.

ومن أشهر مسرحيات باور «نقل الخنازير»، «رسام وألوان» (1961)، «الجحيم فى الأعلى» (1961) «كاترينا ذات الرأس المزدوجة» (1964)، «الزلومة» (1970)، «الأشباح» (1974).

وبعد صراع طويل مع المرض توفى باور عام 2006 فى نفس المدينة التى ولد وعاش فيها طيلة حياته تاركاً خلفه رصيداً كبيراً من المسرحيات التى لم يكتف بكتابتها فقط، لكنه كان يقوم أحياناً بإخراجها أو المشاركة فى الإخراج، أو تصميم ديكوراتها أحيانا أخرى.



ترجمة:

د. دعاء عامر

نقـل الخنـازير

اللوحة للفنان جوستاف كورت

الشخصيات

س، هـ ، ل.

(تغوص خشبة المسرح فى إظلام يتخلله ضوء أخضر يميل إلى الزرقة.
هناك مصباح معلق أعلى عربة القطار ولكنه لا يكاد يضىء شيئاً. يوجد ثلاثة أشخاص فقط. يُسمع صوت القطار، ونخير الخنازير.
الشخوص التى لا نراها يُسمع حوارها صراخاً).

ل: **(يضحك بصوت مرتفع).**
(صمت).
ل: **(يضحك ويضحك..).**
س:أيوجد أحد هنا؟
هـ: لا.. خنازير فقط..
ل: **(يضحك).**
س: عظيم!
هـ: خنازير!
س: خنازير؟
هـ: خنااازير!
ل: **(يضحك عالياً).**
س: لا أرى أحداً منها.
هـ: الخنازير لا تُرى. تُشم فقط.
س: لم أر خنازير من قبل.. وأتمنى أن أرى واحداً.
ل: **(يضحك ثم يتوقف، القطار يصفر).**
س: هل رأيت خنازير من قبل؟
هـ: نعم ولو!
س: وكيف يبدون؟
هـ: كخنازير برية!
س: وكيف تبدو الخنازير البرية؟
هـ: مثل نمل كبير.
س: لم أره بعد..
هـ: لن أستطيع مساعدتك إذن...
ل: **(يضحك عالياً، ترتفع أصوات الخنازير بازدياد المسافة التى يقطعها القطار).**
هـ: وادى المقابر.
س: ماذا؟
هـ: وادى المقابر. أتحدث إلى نفسى.. **(القطار يصفّر).**
س: ولماذا بصوت مرتفع إذن؟
هـ: لا أستطيع سماع نفسى بسبب ضجيج الخنازير!
ل: **(يضحك).**
س: هل صوت الخنازير مرتفع دائماً؟
هـ: عندما تُحشر هذه الحيوانات المسكينة مثل البشر أو السردين فى مكان ضيق.. **(صمت).**
س: ولماذا تفوح رائحة كريهة من الخنازير؟
هـ: لا تفوح، إن لفمها رائحة كريهة فقط!
س: ولماذا لا تفوح الرائحة من مكان آخر؟
هـ: هذا ما لا أستطيع توضيحه، وخاصة أنك لم تر خنازير من قبل. **(صمت) (ضوضاء).**
ل: **(يضحك عالياً).**
س: ولماذا من الفم بالتحديد؟
هـ: لأنه لا توجد فرشاة أسنان كبيرة جداً!
س: آها.
هـ: ماذا تقول؟
س: آهاااا.
هـ: آها.
س: وهل يوجد لوف استحمام لجسم الخنازير؟
هـ: لا، فالخنازير لا تعرق.
س: ولم لا؟
هـ: لأنهم لا يعملون.
س: وماذا يفعلون إذن؟
هـ: كم مرة يجب أن أخبرك أنهم يصدرون روائح كريهة!
س: من الفم..
ل: **(يضحك ويضحك).**
هـ: بالدراجة مروراً بوادى المقابر! رائع، على دراجة سباق بيد غير ممسكة!
س: ولماذا يد غير ممسكة؟
هـ: لأن مقود الدراجة منخفض جداً...
س: أيمكن رفعه إلى أعلى؟
هـ: أأنت مجنون؟ كيف يكون ذلك؟
ل: **(يضحك، صوت القطار والخنازير...)**
هـ: ماذا حدث؟ من يضحك هنا؟
س: لست أنا!
ل: **(يضحك).**
هـ: أيوجد أحد هنا؟
(تتوقف الخنازير عن إصدار الأصوات ولا يُسمع سوى صوت القطار).
س: لماذا تصمت الخنازير الآن؟
هـ: إنهم خائفون، نمر الآن بمنطقة بناء.
س: وكيف تعرف الخنازير مكان منطقة البناء؟
هـ: الخنازير تعرف جميع مناطق البناء.
س: فى جميع أنحاء العالم؟!.
هـ: الخنازير الأوربية تعرف فقط مناطق البناء الأوربية..
س: حيوانات ذكية!
ل: **(ضحك، صوت الخنازير أصبح أعلى).**
س: اصمتوا إذن، فهنا توجد منطقة بناء!
هـ: كانت توجد واحدة هنا.
س: وضاعة!
هـ: ماذا؟
س: وضاعة!!
(صوت الخنازير، وصوت القطار).
س: آه!
هـ: ماذا حدث؟
س: عضنى خنزير...
هـ: الخنازير يجيدون العض! وأنا أيضاً!
س: آه!
هـ: كان هذا أنا.. فقدت للتو حشو أسنانى...
س: هل للخنازير حشو أسنان؟
هـ: لا.
س: لم لا؟
هـ: أى طبيب هذا الذى يعمل فى فم يفوح بالروائح الكريهة؟
س: بقناع الغاز.

هـ: ألا يوجد قناع بنفسجى؟
س: تستطيع أن تصبغه.
هـ: سيؤخذ هذا فى الاعتبار!
(ضحك، صوت الخنازير، صوت القطار).
هـ: مروراً بوادى المقابر!
س: بدراجة السباق!
هـ: لا بماكينة الخياطة!
س: على ركبتيك؟
هـ: لا على ماكينة الخياطة!
(ضحك، صوت الخنازير، صوت القطار).
س: توقف! النجدة! من هذا؟ النجدة!
هـ: ماذا حدث يا غبى؟
س: لا! لا! يد.. يد!
هـ: ليست للخنازير أيد، لهم فقط أقدام وبالتحديد أربعة!
س: كانت يد بشرية!
ل: **(يضحك، صوت الخنازير).**
س: أتسمع هذا؟
هـ: **(يضحك)**...
س: أتستطيع الخنازير الضحك؟
هـ: إذا قالت دعابة!
س: أى دعابة؟
هـ: دعابة خنازيرية!
ل: **(يضحك).**
هـ: ما دامت الخنازير لا تضحك، إذن فلا يوجد أحد هنا!
س: لابد وأن يكون أحد معنا فى هذه العربة وكانت هذه يده!
هـ: عرف نفسك إذن! من أنت؟ لا يمكنك السفر دون بطاقة سفر!
ل: **(يضحك، ضوضاء، مسافة السفر أصبحت أطول).**
هـ: النجدة! اليد! اليد البشرية، مبتلة تماماً، فظيع!
س: فى البداية كانت اليد جافة.
هـ: ربما كانت اليد اليمنى مرة واليسرى مرة أخرى.
س: أو العكس.
هـ: كيف؟
س: أو العكس!
ل: **(يضحك).**
هـ: مرة أخرى!
س: لابد وأنه هنا!
هـ: ولكن هناك خنازير كثيرة!
س: لنبحث عنه. تبحث أنت فى المقدمة وأنا فى الخلف.
هـ: حسناً.
(ضوضاء شديدة، تتعالى أصوات الخنازير بشكل غير منتظم).
س: هذا هو! عثرت عليه!
هـ: ممتاز! أمسك به جيداً حتى آتى! سآتى حالاً. أنا قادم...
س: هرب منى الآن.
هـ: وكيف يبدو؟
س: كان عارياً ويسير على أربع.
هـ: كان خنزيراً إذن!
س: لا. مؤكد لا، فالرائحة الكريهة تفوح من كل جسده!
هـ: تفوح رائحة البشر الكريهة من الجسد كله.
س: كنت أظن من الفم فقط...
هـ: لم أكن أعلم بوجود ذكور الخنازير هنا أيضاً!
س: يوجد هنا إذن ذكور وإناث الخنازير.
هـ: أعتقد ذلك.
س: رائع!
هـ: لا إنهم يخجلون منا!
س: ومن النوافذ أيضاً؟
هـ: إنهم لا يعرفون أننا لا نرى شيئاً من النوافذ!
ل: **(يضحك).**
هـ: الصوت يأتى من المقدمة!
س: لنبحث إذن! **(صمت).**
س: صوت ذكور الخنازير أعلى...
هـ: كنت أحب أن ألعب دور الخنزير الأعمى عندما كنت طفلاً!
س: البقرة العمياء!
هـ: نعم.
هـ: س: عثرت عليه!!
هـ: آه. معذرة...
س: عذراً.
هـ: لقد اقتحمت علىّ مكانى، تصورت أن الأمور يمكن أن تسير بشكل جيد... حيث لم تكن تعرف أبداً كيف تبدو الخنازير. هيا! استمر فى البحث!
س: أعلى يا رجيل... أعلى يا رجيل...
ل: **(يضحك بصوت مرتفع).**
ل: لن تجدونى!
هـ: وإذا وجدناك...! حتى لو كنت خنزيراً... لكننا وجدناك!
ل: أنا لا إنسان ولا خنزير... هاهاها... أنا لست شيئاً. لست هنا ولا فى آسيا... لم يعد هناك من يضحك!
هـ: لقد لامست يد ذلك الشخص الذى يقودنا للجنون.
ل: هناك أياد فى كل مكان... الكثير من الأيادى، الأيادى والخنازير!
س: النجدة! اليد! إنها يد مبتلة!
هـ: هنا أيضاً! عندى... واحدة، اثنتان، ثلاث أياد... أياد مبللة بالعرق!ولا أستطيع الإمساك بها، إنها تنزلق بشدة!
س: أيد عاملة، لا يوجد سوى الكثير من الأيادى الوضيعة، المبللة بالعرق!
ل: **(يضحك عالياً).**
هـ: لابد وأن نجد هذا الضاحك، حتى وإن لم يكن هنا مطلقاً.
س: لا أمل لدينا. نبقى حيث نحن دون حراك. حاول أن تحلم! احلم! أحلامك تعجبنى! هيا! احلم، قد ينقذنا ذلك!
هـ: لا أستطيع الحلم بالقيادة– ولا بهذه الأيادى الكثيرة والخنازير المبللة بالعرق.
س: حاول! **(صمت).**
هـ: وادى المقابر.. أعبر وادى المقابر مستلقياً على القطار.
س: ولماذا مستلقياً؟
هـ: لو وقفت لوقعت!
س: على القطار؟
هـ: لا تزعجنى بأسئلتك الحمقاء أرجوك! فالقطارات لا تمر بوادى المقابر... اتركنى أحلم... أنت تتعمد ذلك... إنك تشتت تركيزى!
س: لا تحلم إذن.
هـ: ولكنى أريد ذلك.
س: لم تعد قادراً على الحلم!
ل: **(يضحك عالياً).**
س: تستطيع أن تحلم فقط بالأيادى والخنازير المبللة بالعرق.. لم أحلم منذ زمن بعيد. إنه لشىء رائع.
هـ: اصمت. أرجوك!
(يتوقف صوت الخنازير، القطار يسير أبطأ، لحظات صمت).
س: ماذا حدث؟
هـ: **(صمت)!**
س: ألهذا نسير ببطء؟
هـ: اصمت!
(صمت لمدة أطول).
هـ: **(بصوت منخفض)** يوجد هنا دائماً... منتحرون كثيرون، الكثير من المنتحرين المثقفين. هناك الكثير منهم فى هذه الناحية. يستلقون على قضبان القطار!
س: ألهذا السبب؟
هـ: فى وجود الكثير من الأيادى والخنازير...؟!
(تُسمع من الخارج لمدة دقيقة كاملة صرخة مخيفة).
س: فظيع.
هـ: كنت سأفعلها.
س: ألهذا لم تفعلها؟
هـ: لست بالمثقف ولا بالجاهل... ولكنى أحسد المستلقين هنا!
(تتوقف الصرخة أثناء هذا المونولوج).
أنتم! يجب أن تتعرفوا على هذا المكان. المرتفعات، الخضرة ذات اللون القاتم، لا أشجار، لا صغيرة ولا ضخمة. السماء والأفق لهما لون بنفسجى، تبدو القضبان كشريط ذى لون أزرق قاتم، ويُغمر المنظر ذو الرءوس البيضاء والمعالم السوداء بأوشحة سوداء وزرقاء، تُضاء السماء إلى أعلى فهى بيضاء مثل حائط عُلقت عليه لوحة قديمة... ثم يبدأ الصراخ... الجميع يصرخ، قبل أن يفصل القطار الرءوس عن الأجساد. وبعدها تصبح النقاط البيضاء على القضبان أعلى...، ولا نرى دماء، ولكن تبدو السماء أكثر قتامة وحالكة السواد... لون النقاط يصبح أفتح على القضبان، أفتح وأفتح، تصبح النهاية كحواجز للضوء ولا يمكن رؤية أى شئ، يستمر المرء فى النظر ولكنه لا يرى شيئاً، حتى يصبح كالأعمى.
(الصرخات تتوقف، القطار أيضاً يتوقف، الخنازير فى حالة سكون تام).
س: هل نتوقف؟
هـ: نعم.
س: ماذا حدث؟
هـ: ينظفون عجلات القطار... عليها الكثير من الدماء وقد تتلف عربة القيادة، وهذا


اللوحة للفنان ادون لنديزر


اللوحة للفنان جان فرانسوا ميلية

يعنى أن الحذر واجب...
س: ومن الذى ينظفها؟
هـ : أياد! أياد مبللة بالماء!
س: سننعم بقليل من الراحة إذن.
هـ : نعم. الراحة لكى نحلم.
س: نحلم بوادى المقابر!
هـ : نعم!
س: (**بسخرية**) نمر بوادى المقابر بالحنطور، مستلقين أسفل الحنطور.
هـ : مخبول!
س: عذراً. أقف على ساق واحدة فى حنطور... حنطور بدون خيول!
هـ : أتحلم أنت أم أنا؟! ففى الحنطور يمكن الجلوس فقط!
س: أتسمح أن أحلم معك؟
هـ : تفضل، تفضل! ولكنك قلت إنك لا تريد أن تحلم...
س: فعلاً... أريد فقط أن أتصرف وكأننى أحلم.
هـ : لا يمكنك أن تحلم ولذلك لا تستطيع أيضاً التصرف وكأنك تحلم...
س: لو أن ذلك يزعجك فلن أفعل. تفضل احلم أنت!
هـ : أشكرك، سأحاول فقط. هم... رائع، أغصان التعميد، إنها هى... بلونها البنى من حرارة الشمس المخضبة بلون الدم... أجساد صخرية غريبة... النصب التذكارية فى الأفق... كلما ابتعدت كلما امتزجت أكثر بالأفق الرمادى الشاحب وأصبح لونها أزرق فاتحاً... بالإضافة إلى دورية شرطة بلونها الأحمر... الشمس ساطعة فى وادى المقابر... النسور تطير فوق قمم الصخور العالية... صراخ حيوانات، صدى صوت مخيف، من صخرة إلى أخرى... الصخور وكأنها تجرى... فى الدماء الكثيرة المنتشرة هنا وهناك عشب صغير... ينحنى قليلاً فى وجه الرياح الساخنة والتى تجعل معالم المكان غير واضحة. إننى أستحم فى هذه الرياح، عارياً، فقط أنا... بدون جسد، بدون رأس، بلا قدمين، بلا... أيدى! أيدى!
س: النجدة، يد... إنها تمسح على وجهى، يد ذات رائحة كريهة!
ل: (**يضحك عالياً. يقلع القطار فجأة مجدداً، ولكن هذه المرة للخلف. هزة عنيفة، الخنازير تنخر**).
س: نحن نسير للخلف، لماذا؟
هـ : ربما نسينا زوجاً من الخنازير... أو أن هناك من تخلف عن اللحاق بالقطار.
س: من؟
هـ : بعض المثقفين...
س: الذين لا يزالون يرغبون فى...؟
هـ : نعم. الذين لا يرغبون فى انتظار القطار التالى.
س: ومتى يأتى القطار التالى؟
هـ : لا أحد يعرف... نادراً ما تمر قطارات من هنا...
(تُسمع بعض الصرخات، القطار يتوقف، ثم يسير مرة أخرى للأمام).
ل: (**يضحك**).
هـ : ألهذا تضحك؟ أنت لا شىء!
ل: أنا أضحك، لأننى لا شىء. (**يضحك**).
هـ : الموجودون فقط يستطيعون الضحك!
ل: بالعكس، الذين لم يعودوا موجودين هم فقط من يضحكون، ها ها، أنت، ألهذا أيضاً لا تضحك!
س: ولو تمكنا من الضحك.
ل: اضحكوا إذن... اضحكوا علىّ... اضحكوا، اضحكوا! ها ها! حاولوا... إننى أصغى... ها؟ ماذا؟
هـ : لا أريد الضحك الآن.
س: لأنك تريد، فنحن لا نريد.
ل: لأنكم تستطيعون. إذا ضحكتم الآن، فلن أعاود الضحك أبداً، أعدكُم بذلك!
هـ : لست أنت، أنت لا تستطيع أن تعد أحداً!
س: إذن هيا نضحك. لتبدأ...
هـ : لا، اضحك أنت أولاً.
س: لا، أنت.
هـ : لنبدأ سوياً، ثم نتركه.
س: هيا إذن...
هـ : حسناً. (**سكون. لا يُسمع شىء**).
ل: (**يضحك بهلع**) محاولة أخرى، أيها السادة...
هـ ، س: (**محاولة ضحك مخنوقة**).
هـ : إنها... يد...
س: هناك يد على قلبى... لا أستطيع الضحك... اضحك أنت إذن!
هـ : (**يريد الضحك، ولكنه يتأوه بعمق**).
س: الخنازير تعوى. آه النجدة، الخنازير! آه!
س، هـ: الخنازير، الأيادى، العرق (**مرتبكاً**) آه!
ل: (**يضحك طويلاً**).
س: لا أستطيع التحمل.
هـ: آه...
(الخنازير تنخر بصوت مرتفع، يسير القطار بسرعة شديدة. سكون. استراحة).
س: نسير بسرعة شديدة.
هـ : نحن ننطلق بسرعة.
س: لم أسافر بهذه السرعة من قبل.
هـ : هناك تأخير، يجب أن نختصر المسافة.
س: ألهذا السبب؟
هـ : ولأننا سرنا للخلف منذ قليل... من أجل هؤلاء المثقفين.
س: المثقفون؟
هـ : هناك... فى المنطقة الجميلة... حيث السماء البنفسجية، والقضبان الزرقاء... والرءوس البيضاء، والأوشحة السوداء... والعشب الأخضر...
ل: (**يضحك**).
س: انظر، لا يمكنك أن تحلم! لا جدوى من ذلك، وسيستمر فى الضحك!
هـ : يا لهذا الخنزير!
س: إنه ليس خنزيراً، لا. ليس كذلك.
هـ : إنه بالفعل كذلك... لو كان كذلك، لتمكنت أنا من الضحك أيضاً.
س: لا نستطيع ذلك.
هـ : يجب أن نحاول.
س: لا... الأيدى...
هـ : سأحاول بالرغم من ذلك.
س: ليس من حقك!
هـ : (**ضجيجاً مكتوماً. يحاول مراراً، ينهى الضجيج بصعوبة شديدة**).
س: أرأيت!
هـ : (**مقاطعاً**) لن أحاول الضحك مرة أخرى... أبداً... فنحن لا نستطيع ذلك.
س: ولكن يمكن أن نروى النكات.
هـ : هذا لا يفيد أيضاً.
س: سأروى لك واحدة: محطة قطار...
هـ : محطة قطار؟ نحن لا نزال نسير بسرعة شديدة!
س: أنا أحكى له نكتة وهى تبدأ بكلمة محطة قطار.
هـ : هيا ابدأ!
س: محطة قطار. ينادى رجل من على رصيف المحطة بنبرة مختنقة. ساندوتشات مقانق.
ساندوتشات مقانق! سندوتشات مقانق! فرد عليه شخص من القطار سائلاً: ألديك لحمية؟ فرد عليه: لا فقط سندوتشات مقانق! سندوتشات مقانق!
(صمت طويل).
ل: (**يضحك بطريقة مفزعة**).
هـ : انظر لقد أعجبته. بعد الآن!
س: حسناً. إنه مقزز. ما هذا... من المؤكد أنه خنزير، إن فمه غليظ... يقترب من وجهى... مقزز... يا لرائحته الفظيعة.
هـ: ليس هناك فرشاة أسنان تناسب حجمه...
(القطار يقلع).
س: ماذا نفعل؟
هـ : لا شىء. نجلس فى هدوء ونلعق أنفسنا.
س: علينا أن نفعل شيئاً. أن نكون إيجابيين.
هـ : هم.. لنتزوج.
س: يمكن للرجل والمرأة فقط أن يتزوجا... وينقصنا القس أيضاً!
هـ : فلنتزوج مدنياً.
س: لا يوجد هنا موظفون مدنيون.
هـ : لتكن أنت الموظف المدنى، وأكون أنا الرجل والمرأة معاً.
س: أنا موظف مدنى؟ مستحيل!
هـ : إذن تصرف وكأنك موظف مدنى، ولكن دون أن نلاحظ ذلك.
س: ستلاحظ بالتأكيد.
هـ : لن يحدث ذلك لو لعبت دورك جيداً.
س: ليس لدينا شهود.
هـ : ليكن بدون شهود!
س: لا يمكن.

هـ : لتكن الخنازير شهوداً.
س: إنهم لا يستطيعون الكتابة، فلديهم أقدام فقط!
هـ : عليهم أن يبصموا فقط.
س: وماذا لو رفضوا؟
هـ : لنجبرهم على ذلك.
س: وهل هذا قانونى؟
هـ : قانونى أو غير قانونى؛ سوف أتزوج!
س: أتحبها؟
هـ : لا، لماذا؟
س: ألديها مال؟
هـ : لا أعرف.
س: لماذا تتزوجها إذن؟
هـ : هيا نبدأ !!
س: ماذا أقول كموظف مدنى؟
هـ : كل ما تريد، هيا!
(موسيقى مارش الزفاف أعلى من كل الضجيج).
س: **(بصوت مرتفع)** نعم أم لا؟
هـ : ماذا؟
س: أتريد الزواج، نعم أم لا؟
هـ : آه... نعم.
س: وأنت؟
هـ : أنت؟
س: ماذا حدث لكم... ألا تريدها؟
هـ : إنها لا تتكلم.
س: فلتضحك إذن!
هـ : لا تستطيع، إنها... ستومئ برأسها دليلاً على الموافقة... إنها تهز رأسها!
س: أنا لا أرى شيئاً!
هـ : إنها شديدة الجوع... ولكنها هزت رأسها!
س: يجب أن تومئ مرة أخرى!
هـ : لم تعد تريد ذلك!
س: ولم لا؟
هـ : لأنها أُهينت.
س: إذن فلن تتزوجا.
هـ : ولكننا راغبان فى الزواج.
س: حسناً... أعتقد، أنها هزت رأسها... هم...
هـ : لقد هزت رأسها بالفعل.
س: هل تحبك؟
هـ : نعم أكيد، لقد هزت رأسها.
س: بماذا؟
هـ : بشىء ما.
س : حسناً، أنتما الآن زوجان.
هـ : هذا يكفى الآن.
س : أليست هناك إجراءات.
هـ : وما حاجتنا لها... فى مثل هذه الظروف؟...
س : ليست لديكم خواتم زواج.
هـ : لا نريدها!
س: ولكنها تقليد اجتماعى.
هـ : الخواتم تؤلمنى.
س: أقراط الأنف فقط التى تؤلم... لا يهم، فالزواج شرعى!
هـ : أشكرك.
(يُعزف مارش الزفاف مرة أخرى، ويغلب على صوته ضحكة ل).
هـ : إنه هو مرة أخرى.
س: تعنى أنه ليس هنا مرة أخرى.
هـ : نعم...
س: أهى تعرفه؟
هـ : لا أعرف.
س : إنه بجوارى.
س: أليس هذا خنزيراً؟
هـ : لا. لا تفوح منها أية رائحة كريهة على الإطلاق.
س : إذن فهى ليست كذلك.
هـ : تعنى أنها تستطيع الضحك؟
س: نعم.
هـ : وماذا لو ضحكت من قبل!
س: ربما أكون قد خدعت من الحاضرين!
هـ : لا، إنها فاضلة.
س: ألهذا تزوجتها؟
هـ : ربما.
(المسافة التى يقطعها القطار أصبحت أطول).
هـ : هيا يا حبيبتى، لنحلم.
س: من يدرى فربما تكون هى الأخرى ليست حالة جيدة مثلى؟
هـ : إنها تحلم مثلى، إنها تفعل ما أفعله، إنها تنام عندما أنام.
س : ومتى تنام أنت؟
هـ : ها! أترغب فى انتزاعها منى...؟!
س: فعلاً!
هـ : عذراً، أنا لا أنام أبداً.
س : ألن أحصل على زوجتك أبداً؟
هـ : لا.
س: إنها لا تروق لى مطلقاً، فهى لا تتكلم. و... ولا...
هـ : ولا؟ أكمل!
س: ليس فى وجود امرأة.
هـ : هذا لا يزعجها، لأن هذا يزعجنى... وهكذا هو الحال دائماً، عندما يكون المرء متزوجاً... تكلم...
س: أعنى... كيف تسير العلاقة الزوجية؟
هـ : إنها عذراء، أما أنا فضعيف جنسياً.
س: إذن فكل شىء على ما يرام.
هـ : لماذا لا تتزوج؟
س : هذا لا يفيد، فأنا أيضاً ضعيف جنسياً.
هـ : ولكنك تستطيع الزواج.
س : ومن تتزوج من ضعيف جنسياً.
هـ : كثيرات، حيث تأتى المرأة مرتدية قبعة... هيا تزوج!
س : حسناً، سأحاول. عليك أن تعيرنى زوجتك...
هـ : هل جننت؟
س: لأتزوجها فقط... لهذا السبب فقط...
هـ : ولكن زوجتى متزوجة! فالقانون يمنع الزواج برجلين!
س: حتى ولو كنت موظفاً حكومياً؟
هـ : أتعنى أنّ علىّ الوثوق بك وأنت مع زوجتى؟ أيمكن بعد ذلك معرفة الوالد الحقيقى للطفل؟
س: كنت أظن أنك ضعيف جنسياً...
هـ : نعم، هذا صحيح، فنحن ضعيفان جنسياً...
س: لا يمكن نسب الطفل إليك إذن.
هـ : نعم، لو لعبت لعبة رجل وامرأة، بالتأكيد تستطيع أن تلعب لعبة رجل وامرأة، وهذا الرجل يمكن أن يكون زوجاً جيداً.
س: لو كنت مكانكما لاعتدت أن ألعب لعبة امرأة ورجل... هيا تزوجينا!
هـ : ليس أمامك أى فرصة، فنحن فى شهر العسل.
س: هكذا، إذن... فلتنعما بوقتيكما...
هـ : تعالى يا صغيرتى... دعينا منه... تعالى فنحن فى القطار فى رحلة شهر العسل... ونجلس فى عربة الطعام!
س: **(برقة شديدة)** فى عربة الطعام! أين إذن؟ ربما فى عربة النوم، ها!
هـ : أوشكنا على الوصول إلى وادى المقابر...
س: بالتأكيد!
هـ : أترغبين فى المزيد من القرع؟ أتفضلين النظر من النافذة؟ يجب أن تأكلى شيئاً يا حبيبتى... آه... أنتِ لا تحبين القرع...
س: ولا أنا أيضاً.
هـ : ولكن القرع جيد... ومفيد... هيا، لتأكلى ولو ملعقة! لا تفرغ الملعقة، لا، ماذا تفعلين يا حبيبتى...
س: كنت أود لو أستطيع الضحك الآن، ولكنى لا... لا أريد ذلك... جميل لو أن... ولكنى... وعليه فإننى بدأت أحلم أيضاً... لا! غير مسموح لى بذلك... لا أريد أن أكون كذلك، كما يبدو لى... أكون لكن لا أكون، **(ينفجر عالياً)**، أكون لكن لا أكون، أكون لكن لا أكون... أنا لست مثل هذا الضاحك، لأنه يكون ولا يكون... إنه ليس بالضبط لا يكون... ويكون ليس بالضبط.
ل: ها ها ها... **(ضحكاته مكتومة، يتحدث بوهن).** أكون... لا... لا مطلقاً... مطلقاً لا... أكثر...
س: لن يضحك ثانية... فالضحك كان مجرد ممر من الوجود إلى العدم المطلق... أريد أن أتمكن من الضحك...
هـ : ها هو، انظرى، يا حبيبتى... إنها البرية... السماء... النسور... تعالى يا حبيبتى، اشربى بعض المياه المعدنية، إنها مفيدة لك، اشربى هيا، حبيبتى... ألا تحبينها؟
آه. أتريدين الآن قرعاً؟.. للأسف، لم يعد هناك قرع... انظرى من النافذة... لا، القرع نفذ... انظر إلى تدرج ألوان العشب فى الهواء... أصبحت السماء بيضاء والشمس... أستطيع أن أنظر لها لساعات طويلة دون أن أصاب بالعمى... هيا؟ حبيبتى؟ أين زوجتى؟
س: **(يبدأ فى الضحك بطريقة سخيفة)**
هـ...هـ... ها... لم آخذها، لقد ذهبت بعيداً.


اللوحة للفنان بنوار

هـ : بعيداً؟ أين؟ النجدة... الأيدى، أيد مبللة بالعرق... الخنازير... تفوح مثل الخنازير... **(بصوت مخنوق)**... مخيف... لا يمكننى الإمساك بها... هنا... إنها يد... إنى أمسك بها!

س: إنها يدى... ها ها ها!

هـ : أنت تضحك؟ لماذا تضحك؟ ألم تعد؟

س: أنا ما زلت... ولكن ليس لوقت طويل... أستطيع الضحك قليلاً.

هـ : غير مسموح لك بذلك! يجب أن تكون! فأنا لا أستطيع أن أتخلص بمفردى من هذه الأيدى الكثيرة... والخنازير الكثيرة... وذكور الخنازير الكثيرة المبللة بالعرق... والأفواه ذات الرائحة الكريهة...

س: عليك فقط ألا تريد ذلك... أرغب فى الضحك! اضحك!...

هـ : هـ ... هـ ... لم أوفق فى ذلك، فأنا لا أريد الضحك... لا أريد... الجو حار... حار جداً... إنى أتصبب عرقاً... يدى مبللة تماماً بالعرق... والخنازير... الخنازير ذات الصوت المرتفع...

س: **(يضحك بشكل أفضل، يقوم ببعض المحاولات المدوية).**

هـ : أصبحت أفضل بكثير.

س: علىّ أن أحسن من نفسى، مع الوقت سوف أصل... حاول أنت أيضاً!

هـ : مستحيل!

س: والآن، أين الأرمل، أليس لديك إحساس بالمسئولية؟!

هـ : أنا لست أرملاً، أنا مازلت زوجاً!

س: أين زوجتك؟

هـ : لا أعرف.

س: إنها تخدعك؟!

هـ : إنها مخلصة، ولو فعلت، لكنت لاحظت ذلك.

س: ماذا تلاحظ.

هـ : شيئاً ما.

س: ارو لى شيئاً مضحكاً، كى أضحك.

هـ : نعم... ربما لو أخبرتك أن زوجتى لم توافق على الزواج!

س: وغد! وكيف تثبت ذلك؟

هـ : إنها لم تتعلم مطلقاً كيف توافق.

س : أيجب أن يتعلم المرء الموافقة؟

هـ : الموافقة، نعم، الرفض لا، هذا شىء فطرى.

س: أتستطيع الخنازير أن توافق؟

هـ : الخنازير تستطيع الموافقة فقط.

(قطار، خنازير، صوت انفجار مدو، ينحرف القطار عن مساره، الخنازير تصدر نخيراً عالياً).

هـ : ماذا حدث؟ أمازلت هنا؟

س : ها ها ها... نـ ... نعم... ما زلت...

هـ : لقد وقعت... أنا ملقى على الأرض، فى المنتصف أسفل الخنازير.

س : لا يمكن أن يحدث هذا لى... لم أعد قادراً على السقوط.

هـ : هذه القمامة... الأجساد ذات الرائحة الكريهة... أياد... يمكن تقبل ذلك.

س : **(يضحك بتشنج)**. لماذا نتوقف؟

هـ : لأننا انحرفنا عن المسار.

س: ومن يعيد العربات إلى مكانها مرة أخرى؟

هـ : أياد مبللة بالعرق، الأيادى الصغيرة الحبيبة!

س : أياد حبيبة؟

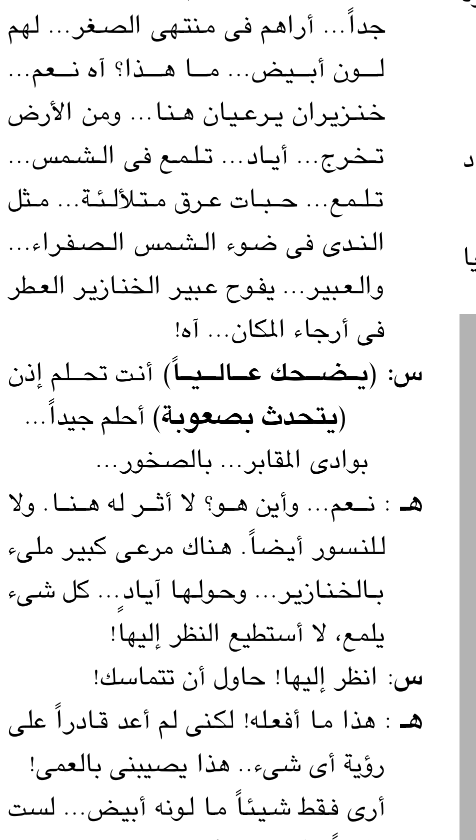
هـ : لقد اعتدت عليها...

س : ولكنها تفوح برائحة كريهة...

هـ : فى البداية فقط... ولكن عندما يعتاد المرء عليها، فإنه يشمها فقط.

س : وكيف تبدو الرائحة؟

هـ : جيدة... بالتدريج تصبح أفضل... يا خنازيرى الصغيرة...



اللوحة للفنان وليم أدولف بوجيريو

س : **(يضحك فى البداية بتشنج، ثم يضحك بالتدريج أفضل)** بالتدريج تصبح أفضل... الآن لم أعد كما كنت...

هـ : إذن ابق هكذا... كن كذلك! حاول فقط أن تشم! عظيم... هذا الروث...

س: لم أعد قادراً... مازلت قادراً على التحدث قليلاً... والضحك أيضاً... ها ها ها... أمازلت غير قادر على الحلم؟

هـ : حاولت... إنهم جميعاً ينطلقون منها... بعيداً جداً... إنهم بالفعل بعيدين جداً... أراهم فى منتهى الصغر... لهم لون أبيض... ما هذا؟ آه نعم... خنزيران يرعيان هنا... ومن الأرض تخرج... أياد... تلمع فى الشمس... تلمع... حبات عرق متلألئة... مثل الندى فى ضوء الشمس الصفراء... والعبير... يفوح عبير الخنازير العطر فى أرجاء المكان... آه!

س: **(يضحك عالياً)** أنت تحلم إذن **(يتحدث بصعوبة)** أحلم جيداً... بوادى المقابر... بالصخور...

هـ : نعم... وأين هو؟ لا أثر له هنا. ولا للنسور أيضاً. هناك مرعى كبير ملىء بالخنازير... وحولها أياد... كل شىء يلمع، لا أستطيع النظر إليها!

س: انظر إليها! حاول أن تتماسك!

هـ : هذا ما أفعله! لكنى لم أعد قادراً على رؤية أى شىء.. هذا يصيبنى بالعمى! أرى فقط شيئاً ما لونه أبيض... لست قادراً على رؤية أى شىء... تفوح منى رائحة الخنازير والعرق... رائحة فم الخنازير... آه... عظيم! يدى تتصبب عرقاً الآن... هذا رائع، كل جسمى يتصبب عرقاً... هذا جيد... يا خنازيرى الصغيرة الجميلة... الأيدى تلتف حولى... أستطيع الإمساك بها جميعاً... العرق يحرقنا... شعور قوى بالتوحد... أخيراً!

س: **(يضحك بصوت مرتفع وحاد لمدة دقيقة كاملة!).**

هـ : نعم... اضحك فقط...

(القطار يسير مرة أخرى).

هـ : هيا تعالوا، يا خنازيرى الحبيبة الصغيرة، يا حيواناتى الجميلة... نحن نسير مرة أخرى... حسناً... رائحة جميلة... هذا العرق رائع... إننى سعيد لأنكم جميعاً موجودون هنا... الطريق أمامنا مازال طويلاً... سنمر عبر وادى المقابر، ستنعمون بالكثير من المراعى... وهناك أياد تحرسكم... ليس هناك صخور، ولا نسور، لا صخور... وكل شىء ممهد.

(النهاية)

مسرحنا

السنة الأولى - العدد 17- الاثنين 5 /11/ 2007



الموسيقى المصرية تبحث عن هويتها فى "عزبة محروس"

هل نجحت العولمة فى طمس الهوية المصرية؟ وهل انصهر أبناء مصر فى بوتقة العولمة دون أدنى مقاومة؟ وهل يتبقى داخل أى منا ما لم تعبث به أصابع الحضارة الجديدة؟ أسئلة كثيرة تبحث عن إجابات فى "حكايات عزبة محروس". و"عزبة محروس" ليست عزبة بل مجرد اسم لشارع يبعد عن القاهرة بـ 34 كم، قبيل بنها بـ 9 كم، ويتبع مركز طوخ، ولا يعلم أحد لماذا أطلق عليه "عزبة" أو من هو "محروس". يقدم هذا العرض على مسرح البالون من إنتاج البيت الفنى للفنون الشعبية والاستعراضية، تأليف وأشعار وبطولة سعيد الفرماوى، ألحان عماد الرشيدى، استعراضات وفيق كمال، ديكور وملابس عباس حسين، إخراج عصام السيد.

يقدم العرض توليفة مسرحية تجمع بين مدارس متعددة ، ويصعب من خلالها تصنيف هذا العرض ما إذا كان عرض قاعة - حيث يجلس الجمهور مع الممثلين على خشبة المسرح - أم مسرح حكى، أم مسرحاً شعبياً!! وأيا كان تصنيف هذا العرض فالمؤكد هو شىء واحد؛ أنه عرض مصرى وهو ما تؤكد عليه جميع مراحل تعرف الجمهور على العرض بداية من الأفيش المعروض خارج المسرح مروراً بالديكور والتخت العربى المشارك فى العرض ونوعية الملابس وصولاً إلى الحدوتة. تأتى الحدوتة من خلال سرد الراوى لذكريات طفولته ونشأته فى شارع عزبة محروس بداية من النصف الثانى من القرن العشرين.

يبدأ العرض بمقدمة موسيقية شعبية بإيقاع "البمب" الراقص يبدأ الراوى بعدها فى غناء استهلالى (أشبه بأسلوب راوى الربابة) حيث يغنى "أبدأ كلامى بالصلاة على طه" ثم يتنوع أداؤه بعد ذلك ما بين كلام وغناء. بعد نهاية هذه المقدمة الاستهلالية، يبدأ الراوى فى الحديث عن "عزبة محروس" حيث يتخلل حديثه من آن لآخر موتيف لحنى قصير مصاغ فى مقام "الراست" ويؤديه الكورال مع التخت كفاصل بين فكرة وأخرى، حيث يغنون "عزبة محروس". تتوالى الذكريات مع الراوى حيث يقص لنا ذكريات طفولته فى موسم الحجيج، وما اعتاد عليه الأطفال من مظاهر الاحتفال بهذا الموسم، فتأتى تيم لحنية قصيرة "يا حاجج يا أبو جيبين" وهى أشبه بزفة الأطفال. ثم يأتى بعد ذلك لحن "إذا نلت مناك" فى مقام "هزام" بإيقاع "الملفوف" وإيقاع "أيوب"، وهو ما يتناسب تماماً مع رقصة التنورة التى صاحبت تلك الأغنية.

ينتقل الراوى بعد ذلك لسرد ذكرياته عن الأفراح فى عزبة محروس من خلال بعض الأغنيات الشعبية الريفية التى تغنى فى تلك المناسبة مثل "ييجى ع المحطة"،"أنا السمن السايح"، "أحمر يا قميص النوم". ثم يتطرق الراوى للحديث عن الحال بين العروسين بعد الزواج من خلال المزيد من الألحان الشعبية مثل "يا بيت أبويا" و"ولع البابور يا حزين على أمك". يأتى بعد ذلك أروع ما فى ألحان هذا العرض وهو لحن "كان ياما كان" والذى تم توظيفه كتيمة أساسية تسبق كل حكاية من حكايات الراوى، وقد تمت صياغة هذا اللحن من مقام "النهاوند" بما يتميز به من نعومة ودقة وشجن؛ مما جعله اختياراً صائباً. أما بالنسبة للإيقاع المصاحب للحن فكان يختلف فى كل مرة يتكرر فيها اللحن؛ مما أكسبه مذاقاً متجدداً. جاء بعد ذلك لحن "تودى" الذى اعتمد أيضاً على مقام "نهاوند" وضرب "الملفوف"، و"تودى" هو اسم إحدى الشخصيات الكاريكاتورية التى تناولها الراوى بالسرد.

وقد تم تقسيم الأغنية على الأحداث، أو بمعنى أصح، على الحكاية؛ حيث جاءت الكوبليهات فى أحد فروع مقام "النهاوند" وإيقاع الـ"دويك" الراقص. وقد نجح هذا اللحن فى التعبير عن خفة ظل هذه الشخصية. قام المخرج بعد ذلك باستخدام الموسيقى فى عمل فاصل بين الأحداث يساعد المتلقى على تهيئة ذهنه لاستقبال المزيد. استخدم ملحن العرض "لونجا نهاوند جميل بك الطنبورى" - وهى إحدى المقطوعات الآلية السريعة التى تتسم بالرشاقة والحيوية - لعمل هذا الفاصل حيث تخللت "اللونجا" مساحات من التقاسيم الموزونة على إيقاع لكلٍ من آلات التخت على حدة. ولا يفوتنى هنًا الإشارة إلى براعة الملحن فى استغلال هذا الفاصل لإبراز إمكانياته فى العزف على آلة العود.

كما لا تفوتنى الإشارة إلى ذكاء مخرج العرض فى توظيف هذا الفاصل الموسيقى فى شكل "إفيه"، حيث تقاطع الموسيقى الراوى كلما شرع فى سرد حكايته الجديدة. تأتى بعد هذا لوحة "جنبول كاستر" والمقصود بها الكاتب العالمى "جان بول سارتر"، وتعكس هذه اللوحة انقيادنا وراء الخطأ لمجرد أنه معمم. جاء من خلال هذه اللوحة لحن "أهلاً كاستر بيه" المصاغ من مقام "العجم"، وهو اختيار صائب يناسب الروح الغربية للأغنية، كما استطاع اللحن إبراز مناطق جديدة فى صوت مطربة العرض "رحاب مطاوع" التى أدت اللحن بأسلوب أوبرالى وبتكنيك الصوت المستعار فى بعض الأحيان؛ مما يؤكد على قدرات تلك المطربة. انتقل الراوى بعد ذلك لسرد حكاية الخطاب الذى بعثه إلى الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، فقام التخت بأداء لحن "والله زمان يا سلاحى" كخلفية لهذه الرواية، ولعل اختيار هذا اللحن جاء لكونه أكثر الألحان دلالة على تلك الفترة.

يأتى بعد ذلك لحن "النيل فى قلوب الناس شريان"، والذى صاغه الملحن بإيقاع "السماعى الثقيل" وهو ما يُعد أمراً غير مسبوق فى تلك النوعية من الأغانى التى تتغنى بحب مصر، وابتعد بها عن النمطية التى تسود هذه النوعية من الألحان. اختتم العرض بأغنية «يا مصر إنتى الربيع» بإيقاع "الدويك" الراقص. وبالنسبة للموسيقى المصاحبة للدراما - أو الحكى - فى هذا العرض؛ فقد اعتمدت على تيمة "كان ياما كان" ولكن بتنويعات مختلفة فى الأداء والإيقاع.

وأكثر ما يميز الحالة العامة المسيطرة على هذا العرض والتى أسهمت الموسيقى والألحان فى التأكيد عليها هو أنها شديدة المصرية، ورغم خصوصية حكايات عزبة محروس، ومحدودية حيزها المكانى؛ إلا أنها استطاعت أن تمس شيئاً مصرياً خالصاً داخل المتلقى، وأن تذكرنا بأننا ما زلنا مصريين، لنا ثقافتنا ولنا تراثنا ولنا ما لا تعرفه حضارة العولمة وهو "حميمية العاطفة".

وقبل أن أختتم حديثى عن هذا العرض أود أن أسجل إعجابى الشديد بالموهبة المتأججة للفنان "سعيد الفرماوى" الذى أذهلنى بكم من المواهب قلما اجتمعت فى شخص واحد، فهو ممثل، مطرب، عازف ناى، مؤلف، شاعر، ورسام كاريكاتير، ..... ومن يدرى؟ كما أود أن أسجل تقديرى لصوت الفنانة "رحاب مطاوع" التى تثبت مع كل أغنية فى العرض أن مقاييس هذا الزمان معكوسة.

د. هانى عبد الناصر

● بدأ المخرج حاتم دياب بروفات العرض المسرحى «العنبر» مع فريق كلية التجارة جامعة القاهرة للمشاركة فى مسابقة العروض المسرحية القصيرة لفرق الجامعة نهاية نوفمبر الجارى، المسرحية تمثيل: بيتر جمال، إسلام أنور، أنس الوجود محمد، أحمد عبد المجيد، أحمد صفوت، رامى رجب، آلاء على.

الرقص فى الزمن وثنائية الحياة والموت



تدهشنى أعمال الروائى الروسى العظيم "أنطوان تشيخوف" الروائية والمسرحية بقدر ما تثيرنى وتدهشنى أيضا سيرته الذاتية الحافلة بالبؤس والمعاناة والفقر والمرض، وأزعم أن تلك الرباعية (معاناته وفقره وبؤسه ومرضه) هى ما صنعت نموذج هذا العبقرى الفذ، الذى وصف مسرحه الناقد المسرحى الشهير ف. ل. لوكاس بقوله: "إن المسرح يدين لتشيكوف أكثر مما يدين تشيكوف للمسرح، ولاتزال مسرحياته الأربع الأخيرة: النورس، الخال فانيا، بستان الكرز، الشقيقات الثلاث، تترك ميسمها على المسرح الأوربى حتى اليوم". والواقع أن شهرة تشيخوف المسرحية قد قامت علي تلك المسرحيات التي ذكرها الناقد المسرحى "لوكاش" لذلك كان من الطبيعى أن يكون تركيز المسرح المصرى على نصوص تشيخوف الأكثر شهرة، وعدم الالتفات إلى نصوصه القصيرة أو نماذج ما يسمى عنده بالفودفيل، لقد استمر هذا التقليد لسنوات طويلة قدمت خلالها نصوصه الشهيرة دون الالتفات إلى نصوصه القصيرة، وكان من نتيجة ذلك إنتاج ما أنتج من قبل ولكن ها هو المخرج المسرحى الشاب أحمد إبراهيم يكسر هذا التقليد، ويبحث فى تراث تشيخوف المسرحى حتى يصل إلى مسرحية قصيرة منشورة على موقع "جوجول" على الإنترنت حيث قام بإعدادها وفق مفهومه الخاص، واضعاً لها عنوانا موحياً ألا وهو الرقص فى الزمن ساحباً شرعية عناوين ثلاثة أصلية للنص القصير التشيخوفى وهى: أغنية التمب، أو أغنية الوداع، أو رقصة البجعة، والعنوان الذى قام المخرج باختياره أزعم أنه يعبر تعبيراً صادقاً عن أزمة بطل المسرحية "الممثل المشهور" الذى شعر فجأة بوطأة الزمن وقرب دنو الأجل، وهو وحيد معزول عن العالم رغم كثرة الشخصيات التاريخية والفنية التى قام بتجسيدها، ورغم قرب الملقن الروحانية فالممثل هنا وهو يفكر فى الزمن أو يرقص فيه كالطير المذبوح، يستأنس بأزمنة مضت وأزمنة ستجىء، يستأنس بأعمار دالت وبأعمار تتخلق، فهو هنا فى هذا النص يبدى - أى الممثل - قدراً كبيراً من الانفلات المكانى، وعدم التقيد بمكان ما، فالممثل المشهور هنا لا يراقب ذاته فقط بعد أن تحطمت بفعل ضغوط عديدة، بل إنه فى تصورى الخاص يراقب التاريخ - تاريخ الممثل الذاتى - بأخطائه المأساوية بفوضويته، بل وعبثيته فالفنان هنا يرى ويرصد يتنبأ ويحلم، وهذا هو جوهر الفن المتحرر من أسر الزمان، الحالم دوماً بالخلود، وتلك هى مأساة الشخصية الرئيسية فى الرقص فى الزمن، ذلك الممثل المشهور الذى أفنى عمره فى بناء مجده الفني عبر أدوار منتقاة، تجلب دوماً له تصفيق الجماهير ذلك التصفيق الذى يشبه عملية البعث للموتى، فالطابع الخاص فى هذا العرض للزمن الذى يعيشه الفنان أثناء عملية الإنتاج الفني ينعكس على العمل الفنى، ذلك لأن الزمن هو شكل تجربتنا الداخلية التي نشعر بها فى لحظاتنا المتوثبة والقصيرة التى نحياها فالفنان / الممثل هنا لا يشعر بحريته الكاملة إلا فى مكانه الذى يحبه ويألفه، بل ويستنشق تفاصيله المتعددة محيلا إياه إلى مجموعة من الاستدعاءات الماضوية، هذا المكان بكل تفاصيله الموحية هو غرفته الخاصة بالمسرح الذى عاش فيه وبه وله، ومن هنا تأتى ذكرياته حلوة وحزينة كنغم شجى، فهذا الفنان الذى قتلته الوحدة والعزلة يستيقظ ذات مساء على فجيعة أو صدمة عيد ميلاده الذى قارب الستين.

بعد رحلة طويلة وشاقة مع فن التمثيل مجسداً فى رحلته هذه مئات الشخصيات المأساوية والهزلية، التى صنعت له تاريخاً من الألم يحاول الآن بشتى الطرق وعبر مناوشات الملقن الخاصة به، ترتيب تلك التواريخ التى ساهمت فى بناء شخصيته كفنان وكإنسان، لقد صدم الفنان حيثما نظر فى المرآة فأدرك أن الشيخوخة قد داهمته والشيخوخة، كما يقول "أندريه موروا" هى الشعور بأنه قد فات الأوان وأن اللعبة قد انتهت وأن المسرح - من الآن فصاعدا - قد أصبح ملكا لجيل آخر، ولا شك أن شعور المرء لا سيما الفنان بأنه قد أصبح زائدا عن الحاجة، إنما هو شعور أليم سيما وأن الفنان بطبعه ذاتى وأنانى، فإن الفنان عادة ما يقوم بعملية تشويه غير متعمد لذاته وللآخرين أيضا، ولا شك أن هناك علاقة وثيقة بين الخوف من الشيخوخة، والخوف من الموت، ذلك لأن جزع الإنسان من الموت - كما يؤكد د. زكريا إبراهيم فى كتابة مشكلة الحياة - هو فى صميمه فزع من الفشل، فشل الإنسان فى تحقيق ذاته وإنجاز حياته وأداء رسالته، ومعنى هذا أن خوفنا من الموت إنما هو فى صميمه تعبير عن إحساسنا بالإثم لما ضيعنا من فرص فى الحياة، لذلك ترقص ذاكرة الفنان مع الزمن بقدر ما رقص الزمن بداخله حزناً وشجناً وألماً وفرحاً، يصبح فعل الرقص هنا فعلاً دموياً يقترفه الممثل كل دقيقة، بل كل ثانية من أجل أن يصل إلى الحقيقة، حقيقة ذاته، ومن ثم حقيقة وجوده المتعين، لذلك يتفق مع ملقنه على أن يقوما هو والملقن سوياً باللعب والتمثيل مرة أخرى، ولكن هذه المرة ليس أمام جمهور بمفردهما، حيث ينتقى الفنان عدة أدوار مهمة، قام بها مثل دوره فى "الملك لير" لشكسبير، وأيضا دوره فى "هاملت"، ويظل يقلب في ذاكرته ويرقص معها لعلها تسعفه بالإجابة عن السؤال الوجودى من أنا؟ وما الذى يبقى من الإنسان بعد فنائه، عشقه للوطن، أم للحبيبة، أم أمه، أم فنه، أم ماذا؟ يظل الفنان متأرجحا، بل وراقصاً فوق تلك

الأسئلة وكاشفاً من خلالها عذاباته التى تؤرقه، فهذا الفنان يوما أحب كالملايين، ولكن لأنه ممثل يعمل بتلك المهنة رفض أهل حبيبته الموافقة على هذا الزواج، لقد ظن هذا الممثل أن عصر تحقير فن التمثيل قد ولى وراح، وإذا به يصطدم بتلك الحقيقة المؤلمة حقيقة "المشخصاتى" الذى لم يكن يؤخذ بشهادته فى المحكمة، هنا يدرك الممثل عبر وعيه المستلب أن الزمن رغم رقصه فيه وبه لم يتغير، وأن الجمهور الذى يصفق له دوما، لا يتحمل على الإطلاق أن يصبح واحدًا منهم. هنا، تنفرط الذكريات وتتبعثر عبر مشاهد تمثيل داخل التمثيل أو مسرح داخل المسرح بينه وبين الملقن، هنا تصبح أو تصير اللعبة حقيقة والحقيقة لعبة هنا يمتزج الخيال بالواقع حتى يصير رقصاً فى الزمن الردىء، هنا ينفرط عقد البناء الدرامى فى تلك الأمسية الحزينة إذ يأتينا عبر إضاءات مختلفة عن الذات فى بناء درامى تراكمى وليس تقليديا تتخلله بعض القفشات والتعليقات الضاحكة من الملقن، هنا يدرك الجمهور المشاهد للعرض أنه جزء من اللعبة التي وضعه فيها المخرج باختياره واختيارهم، فحينما يتكوم الفنان مستسلماً للموت لا يظن الجمهور أبدا أنه سيقوم ليمازح ملقنه وطفلته صاحبة الرداء الأبيض التى لم تولد، بل ومهرجه الخاص والصبى الذى يرمز إليه فى فترة شبابه، والواقع أن المعد والمخرج أحمد إبراهيم استطاع بذكاء شديد أن يجذبنا منذ بداية هذا العرض "الحالة"، فقبل دخولك إلى قاعة صلاح عبد الصبور بمسرح الطليعة وفى البهو المؤدى للقاعة امتلأ هذا البهو بالملابس التاريخية للممثل وبآلة إيقاع تمبلي وسيوف ودروع، أما بداخل القاعة فحدث ولا حرج عن كم الأدوات والملابس والإكسسوارات التي زين بها المخرج القاعة جاعلا الجمهور جزءا لا يتجزأ من التكوين العام للمشهد المسرحى صانعاً من القاعة غرفة ملابس للممثل بجميع مشتملاتها ومكتفيا فى وسط القاعة بكرسى، وعدة بوفّات صغيرة وساعة كبيرة تتوسط فناء القاعة علي الأرض ومجموعة من الساعات الصغيرة بنفس الرسم حولها علي الأرض أيضا وساعة فى آخر القاعة أعلاها بجانب المرآة وبيانو تصدر عمق المسرح مع مجموعة من الطبول ومجموعة من الصور وعديد من التفاصيل الصغيرة التى ملأ بها المخرج القاعة فى مبالغة واضحة أرهقت ذهن وعين المتلقى كما أرهقته أيضا وضعية عازفى الآلات فى جوانب المسرح خلف الصفوف الأولى ولكن رغم المبالغة الشديدة فى التفاصيل الكثيرة إلا أن المخرج استغل القاعة استغلالا بارعاً فى حركة الممثلين وفى التزاوج الممتع بين الموسيقى والدراما فى هذا العرض عبر مصاحبة شجية وحزينة من آلة الكمنجة فى لحظات المعاناة التي مر بها الفنان ، فالرؤية الموسيقية هنا جزء حيوى مهم من الرؤية الإخراجية التى استند عليها المخرج مثلما استند إلى خطة إضاءة درامية مسرحية محكمة مؤكدا فى هذا العرض على مفهوم الضوء والظلام وقيمتهما فى العرض المسرحى عبر انتقالات ضوئية فى الزمان والمكان مكونا من خلال تلك الانفعالات صورًا جمالية داخل فضاء مسرحى غنى بالتفاصيل ، وهذا العرض "الحالة" لم يكن ليقف على قدمين ثابتتين لولا موهبة وذكاء كل من المقتدر محمود مسعود بأدائه الشفاف الخالى من الافتعال والساكن تلابيب الروح حتى تندمج من فرط المعاناة، والضاحك دوما منير مكرم القادر على الإضحاك دوماً منا ومن ذاته حتى تستغيث أو يستغيث بمن يقدر تلك الموهبة.

كرم محمود عفيفى

● إن أول من استخدم مصطلح الدراما الشعبية فى حياتنا المسرحية والفولكلورية هو د. عبد الحميد يونس رحمه الله، بل هو أول من أثار هذا الموضوع وأعطاه كثيراً من الاهتمام فى دراساته المتنوعة.



«البهلوانات» ومهرجان «الإفيهات»

يرى «لوب دى فيجا» -الكاتب الأسبانى- أنه يتعين على الكاتب المسرحى أن يكتب وفقاً لأهواء الجمهور، فبما أنهم يأتون إلى المسرح ويدفعون ثمن التذكرة فمن العدل التحدث إليهم بلغتهم ووفقاً لهواهم، ولكنه كان يعتقد أيضاً أنه لا بد للمسرحية الكوميدية أن ترمى إلى هدف ما أو رسالة تبعثها بصورة غير مباشرة لجمهور الصالة، تذكرت رأى "لوب دى فيجا" هذا وأنا أتابع عرض«"البهلوانات» والذى قدمته فرقة المسرح الكوميدى على مسرح السلام من تأليف "أحمد هيكل" وإخراج "هشام جمعة".

أما لماذا تذكرت رأى "لوب دى فيجا" السالف ذكره أثناء مشاهدتى للعرض فذلك لأن العرض ينطبق عليه تماماً الجزء الأول من رأى "دى فيجا" عن ارتباط العرض المسرحى بذوق الجمهور، فعرض "البهلوانات"، عرض "تفصيل" اجتمعت فيه أشكال شتى من "المشهيات" بهدف جذب الجمهور، فإلى جانب النص المسرحى البسيط نجد الاستعراض والأغانى والألعاب البهلوانية وبعض ألعاب السيرك بالإضافة إلى "وابل" من الإفيهات تبارى الممثلون فى إلقائها.

أما الجزء الثانى من رأى "دى فيجا" فلا أثر له فى عرض "البهلوانات؛ فالمسرحية لا تحمل فى ثناياها هدفاً أو رسالة واضحة تقدمها إلى الجمهور؛ اللهم إلا إذا كان مؤلف ومخرج العرض يعتقدان أن الضحك فى حد ذاته هدف، فالمسرحية تصل فى بساطتها إلى حد السذاجة، فلا ترابط منطقياً فى أحداثها ولا مبررات وراء أفعال الشخصيات، واقتصر العرض على خلق بعض المواقف الهزلية بهدف انتزاع ضحكات الجمهور، وعلى الرغم من احتواء المسرحية على خطط وخطط مضادة تنفذها الشخصيات على خشبة المسرح؛ إلا أن العرض لا يمكن تصنيفه بأى حال من الأحوال تحت مسمى "ملهاة الدسيسة" وإنما هو أقرب إلى "ملهاة التهريج"، ذلك أن المكائد التى حاكتها الشخصيات كانت ساذجة واعتمدت على التنكر والمبالغة، فها هو العم يدعى المرض من أجل التأثير على ابن أخيه لكى يرضخ لإرادته ويتزوج من ابنة شريكه لاسترداد ماله؛ فيوافق ابن الأخ دون تردد، وتوافق "لولا" زوجة "ابن الأخ" على الإيقاع بهذا الشريك لاسترداد الثروة المفقودة والتى وُضعت بأكملها فى صفقة أسلحة، ثم تقوم هى بخطة مضادة انتقاماً منه لتنكره لها بعد استرداد الأوراق التى تثبت حقه فى الثروة، فتستخرج له شهادة وفاة وتصبح الثروة كلها من حقها، وفى النهاية يكتشف الجميع أن الثروة كلها كانت فى صورة صفقة أسلحة مخزنة فى الفيلا الخاصة بالعم؛ والتى تنفجر أثناء تدخين "عباس" صاحب السيرك للشيشة، فتتهدم الفيلا على من فيها ليكتشف "شريف الخربوطلى"- ابن الأخ – فى مشهد يغلب عليه التصنع أنه فى غمرة بحثه عن ثروته فقد ما كان يتمتع به فى السيرك من حب وسعادة.

كان من الممكن أن يحقق العرض نجاحاً لو ركز المؤلف والمخرج على هذه الفكرة ،ولكنهما فى غمرة تفكيرهما عما يرضى الجمهور وضعا هذه الفكرة فى آخر الأولويات، فجاء المشهد الأخير فى العرض مصطنعاً بعيداً تمام البعد عن الصدق الفنى، لدرجة أن "محمد رياض" – وهو الممثل المتمكن من أدواته – لم يستطع أن يبرز الأزمة التى حاقت بابن الأخ بعد ما فقد كل شىء ولم يتبق سوى حبيبته مسجاة على الأرض، فجاء أداؤه فى هذا المشهد -تحديداً – باهتاً، وهذا لا يعنى أنه لم يكن موفقاً تماماً، فلا أحد ينكر أنه بذل جهداً كبيراً وخاصة فى المشهد الأول والذى يقوم فيه بنفسه بعرض الألعاب السحرية؛ إلا أن عدم منطقية الشخصية التى يقدمها ربما أثرت على أدائه لها، كما أن "محمد رياض" لم يستطع أن يجارى ممثلين ذوى قدرات كوميدية هائلة كـ"ضياء الميرغنى" و"حسام داغر".

أما "رجوة" فقد كانت بحق مفاجأة العرض؛ حيث أدت دور "لولا" راقصة السيرك بحرفية شديدة ساعدتها على ذلك مقوماتها الجسدية؛ فقوامها الرشيق وجمالها المصرى وخفة حركاتها وانسيابية رقصاتها أعطتها مصداقية فى الأداء، أما "ضياء الميرغنى" فهو "جوكر" العرض دون منازع، يكفى أنه كان صانع الكوميديا من خلال أدائه الهزلى المميز، فهو الطبيب، والتمرجى، ورجل الأعمال، والمأذون، ومدرب الملاكمة، وكأنه هو البهلوان الحقيقى الوحيد فى العرض، أما الباقون فهم متفرجون مثلنا، وهو الوحيد الذى كان الجمهور ينتظر ظهوره على خشبة المسرح أثناء العرض؛ فحيثما كان الميرغنى وُجدت الكوميديا وسُمعت الضحكات، كذلك كان "حسام داغر" أحد المجيدين؛ وإن اعتمد هو و "ضياء الميرغنى" على إطلاق "الإفيهات" أما "انتصار " و "سعيد طرابيك" فلم يضيفا شيئاً للعرض؛ اللهم إلا المشاركة فى مهرجان "الإفيهات".

إلا أن العرض لم يخلُ من جوانب إيجابية أبرزها ديكور "عادل يوسف" والذى نجح فى إظهار الصورة الكرنفالية للسيرك فى المشهد الأول من خلال وحدات الديكور ذات الألوان الزاهية واللوحات الجانبية التى تحتوى على أشكال أوراق "الكوتشينة" والتى عكست جو اللعب واللهو فى السيرك، كما كان ديكور المشهد الثانى موفقاً للغاية؛ حيث عكس جو الأبهة الذى يعيش فيه العم المليونير، فجاء ديكور الفيلا فخماً، وإن كان هناك بعض الخلل فى أماكن وضع وحدات الديكور مما دفع المخرج إلى الصعود إلى خشبة المسرح وترتيبها بنفسه، بل وطلب من الممثلين إعادة المشهد!.

كذلك ساهمت ألحان "حسن إش إش" وأغانى "محسن محمد" واستعراضات "مجدى صابر" فى خلق وإبراز الجو الراقص داخل حلبة السيرك؛ خاصة فى المشهد الأول – افتتاحية العرض – وجاءت الاستعراضات بسيطة انسيابية ،أدتها "رجوة" دون "فزلكة".

فاكسات

أحمد هيكل : العرض أبسط بكثير من أن نحمله بعض الإسقاطات السياسية.

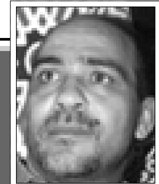
انتصار: كلما شاهدت أداءك لشخصية "عيشة" فى مسلسل "يتربى فى عزو" كلما زاد يقينى بأنى لم أركِ على خشبة المسرح فى عرض "البهلوانات".

هشام جمعة وعادل يوسف : مشهد انفجار الأسلحة فى الفيلا كان ضعيفاً للغاية؛ فليس من المنطقى أن يؤدى انفجار صفقة أسلحة تقدر بالملايين إلى سقوط أربعة أحجار من سور الفيلا!!

ضياء الميرغنى : لا شك أنك ممثل يملك طاقات كوميدية هائلة، لكن الإفيهات وحدها لا تصنع كوميديا راقية.

رياض حسين

3 دقات



● الإدارة العامة للدفاع المدنى بالقاهرة رفضت التصريح لإقامة احتفالية خاصة لتكريم اسم الراحل د. صالح سعد بقصر ثقافة منشأة ناصر، كان من المقرر خلالها إطلاق اسمه على قاعة المسرح بالقصر، لجنة أسر ضحايا شهداء بنى سويف اضطرت إلى تأجيل الاحتفال فى محاولة للوصول لاتفاق مع الدفاع المدنى.



"دقة زار" فُرجة شعبية وتفسير سياسى

■ محمد زعيمه



ضمن العروض العديدة التى تقدمها الهيئة العامة لقصور الثقافة قدم عرض "دقة زار" تأليف الراحل محمد الفيل وإخراج حسن سعد، العرض بداية يحقق هدفًا من أهداف الثقافة الجماهيرية وهو الذهاب إلى الجمهور فى أماكن تجمعه، حيث يقدم العرض فى مكان أثرى رائع هو وكالة مصطفى بازرعة، التى تقع فى محيط مسجد الحسين، وهى منطقة شعبية، فاتسعت الوكالة وفتحت أبوابها منذ شهر رمضان وحتى الآن لتستقطب أبناء الحى الشعبى ورواده لمشاهدة العرض المسرحى.

وقد جاء العرض ملائما للبيئة الشعبية التى يعرض فيها فالنص يقوم – على المستوى الفكرى– على الصراع ما بين العلم والخرافة، تلك الخرافة التى قد تكون موروثا أو معتقدا شعبيا، وذلك على مستوى الشكل يأخذ النص الشكل الشعبى منطلقا من طقس الزار حيث تدور الأحداث من خلال فريق رئيس تتزعمه كودية الزار "سحر كامل" التى توهم جميع مرتاديها بأن لديهن مشكلات حياتية تفسيرها هى على أنها مشاكل جنسية وتسعى من خلال إقناعهن بخرافتها أن الحل فى الزار، ويغوص المؤلف فى كشف كواليس الزار التى تكشف أن النساء يتم الاعتداء عليهن من رجال مساعدى الكودية وهناك نماذج عديدة من النساء اللاتى أصبحن ضحايا لهذه الكودية وخرافتها فهناك معزوزة "نجوان وحيد" ومشكلتها هى هجر الزوج، والشخصية هنا فى مستوى علمى متدنٍ أو معدوم، إنها شخصية بسيطة شعبية، لذلك لاً تكون هناك مشكلة أو صعوبة فى استدراجها لتدخل دائرة الكودية وزارها، بل تصبح هى التى تقدم وتلح فى إقامة دقة الزار.

بينما تأتى عزيزة "إيمان العوال" كنموذج آخر فهى سيدة متعلمة – مديرة مدرسة – فقدت زوجها وتبحث عن آخر، وعند الكودية يكون الحل فإن لم يكن بالزار فهو بالزواج، وكأنها الخاطبة، وبالفعل تحل مشكلة عزيزة بالزواج من زوج غير ملائم "طارق عبد المنعم" ويرتبط هذا الحل بالمشكلة الجنسية أيضا كما تعتقدها الكودية. وهنا يطرح النص والمؤلف مقابلاً لمعزوزة من خلال شخصية عزيزة المتعلمة فرغم ثقافتها إلا أنها تنساق وراء الكودية سواء بالدخول إلى عالم الزار ودقته، أو الزواج عن طريق الخاطبة بعد أن أوهمتها الكودية بأن مشكلتها تحل من خلال الرجل.

أما النموذج الثالث فهو شخصية عزة "رغدة السباعى" وهى من طبقة مختلفة وثقافة مختلفة فهى أكثر رقيا وأرستقراطية وأكثر ثقافة؛ لكنها أيضا غير متخصصة سواء على مستوى العلاقات الإنسانية والحب أو على المستوى الجنسى والرغبة حسب تفسير الكودية التى ترى أن حل المشكلة فى الزار إلا أن هذه الفتاة التى صورها العرض أصغرهن سنا وأقلهن خبرة تكون أكثرهن عقلا فعقلها يرفض هذه الخرافات لكنها فى الوقت نفسه لا تجد مفراً من اللجوء إلى الكودية وتدخل إلى عالمها وطرقها فى العلاج بدقة الزار وما وراءها، الأمر الذى يعنى سقوط الجميع رغم تفاوت مستواهن العلمى والثقافى والاجتماعى فى النهاية سواء بذهابهن إلى الكودية والانصياع لخرافاتها أو بالسقوط الفعلى بعد الاستسلام للكودية وأساليبها.

وإذا كان الصراع بين الكودية وبين هولاء النساء هو صراع غير متكافئ لأنهن استسلمن منذ البداية وذهبن إليها بمحض إرادتهن. فإن الصراع الرئيسى فى المسرحية هو ذلك الصراع الذى يأتى متأخرًا بين الكودية والدكتور الذى يأتى حاملاً لواء العلم ويسعى إلى مجادلة الكودية واستقطاب النساء إليه، لكنه فى النهاية يفشل ولا يحقق هدفه، وبالطبع يبدو الصراع هنا مبتسرًا؛ فهو يفجر الموقف، وتظل هناك فى النهاية أسئلة طرحتها الدراما ولم تغلقها أو تجب عليها.

وقد سعى المخرج حسن سعد فى هذا العرض إلى البعد عن الإطار الشكلى والرؤية التى قدمت منذ أكثر من عشرين عاما حينما قدمها المخرج محسن حلمى، كما سعى حسن سعد إلى الاستفادة من طبيعة النص لتقديم فرجة شعبية تعتمد مفردات شعبية مرئية ومسموعة خاصة فى توظيف الغناء الشعبى والإنشاد ودقات الزار المتنوعة والمختلفة كالدقة السودانى وغيرها. وهو الأمر الذى نجح فيه العرض حيث أضفت هذه الأغانى التى قدمتها "الحاجة سناء" وشاركها أحيانا "وحيد الحامولى" الذى قدم أغانى أخرى متميزة داخل العرض، أثرت على المتفرج واستطاعت جذبه والاندماج مع أحاسيسه وارتبطت بالبيئة المحيطة بالعرض وجمهورها ومزاجها الفنى رغم أن هذه الأغانى جاءت فى أوقات كثيرة طويلة، ويمكن اختصار بعضها خاصة فى بداية المسرحية.

كذلك اعتمد العرض على تقنية شعبية أساسية وهى تقنية الارتجال، الأمر الذى أتاح فرصة لتقديم نمر كوميدية خفيفة الظل تثير الضحك وتغير من إيقاع العرض، والتى نجح فيها فتحى سعد فى دور "غراب"، ومحمد طه فى دور القصير، وكذلك هانى السقا فى دور "الممثل" وياسر زهدى فى دور "مدير العرض" حيث اعتمد على المبالغة فى الأداء بشكل سافر يثير الكوميديا من خلال تقديم شخصيات نمطية وهو ما نجح فيه أيضا طارق عبد المنعم فى دور الزوج مستفيدا من قدراته الجسدية وتكوينه الجسدى وتنوع استخدامه للأداء الصوتى والمبالغة الكوميدية .. وكذلك كان أداء الفتيات سواء الكودية "سحر كامل" أو "نجوان وحيد" معزوزة معتمداً على التصوير الشعبى وارتباطه بالبيئة الشعبية، وبالتالى استخدام طبقات صوتية وأدوات مستمدة من وصلات «الردح» وإن كانت "سحر كامل" تحتاج إلى مزيد من الجهد لتكوين الشخصية والدخول فى أعماقها حيث أدتها شكلاً خارجيًا دون تقديم الأحاسيس الداخلية لشخصية الفتاة البسيطة الشعبية الجاهلة.

كذلك تميزت "إيمان العوال" بحضورها وقدراتها على الأداء المتنوع ما بين الإحساس بالمأساوية التى تعيشها والإحساس بالسخرية مما تفعله لكنها مضطرة إليه إضافة إلى الجمع ما بين الشدة التى تعيشها كمدرسة وناظرة للمدرسة وبين الرقة والنعومة كأنثى كما نجح وحيد الحامولى فى إضافة قدرات تمثيلية إلى قدراته الغنائية كشفت موهبة يمكن أن تستغل فى المسرح الغنائى، خاصة وأن الغناء أيضًا كان حيا ومباشرًا.

كل ذلك أكد على عناصر الفرجة الشعبية التى اتبعها المخرج فى العرض فاستطاع أن يقدم شكلًا شعبيًا يحمل داخله المتعة ويصل إلى الوجدان الشعبى رغم بعض التطوير الذى كان يمكن اختصاره للتأكيد على تدفق الإيقاع لصالح العرض.

أما الجانب الآخر من العمل فتمثل فى التفسير السياسى ورؤيته التى يسعى إليها، وهو ما نختلف معه فيه، حيث اعتمد فى تفسيره على أسلوب قديم يعتمد على ترميز الشخصية ليحيلنا إلى قضايا وطنية وسياسية، فجاء استخدامه للملابس التى تشير إلى أعلام مصر والعراق ولبنان وفلسطين؛ حيث ارتدت الكودية علم مصر وبقية الفتيات أعلام الدول الأخرى لكن السؤال: إذا كانت الكودية مدانة فى سقوط الفتيات، فهل دلالات تفسير المخرج تعنى أن مصر هى المدانة فيما حدث للدول العربية من أزمات؟

بينما يحسب للعرض بساطة ديكور أحمد شوقى وتناغمه مع طبيعة المكان حيث أصبح جزءا منها. كذلك أغانى جمال السيد وألحان سيد أبو العلا، إضافة إلى استعراضات سيد البنهاوى وقدرات راقصيه حاتم حسام الدين، ومصطفى السيد إبراهيم، وأحمد رمضان، وأحمد إبراهيم ومحمود السيد، وحنان محمد إبراهيم، وفاطمة نهاد، ومنال متولى، وسمر إبراهيم، وفاطمة مبارك، خاصة فى أداء رقصات الزار والتنورة.

أيضا تميز أداء الممثلين الآخرين بالتبشير بقدراتهم مثل، حيدر شوهير، وليد سعد، ماجد على، عبد الرحمن محمد، سيد عبد العليم، ورغم تحفظنا على التفسير؛ إلا أن المخرج استطاع تقديم صورة مرئية من خلال تقنيات ومفردات شعبية حركت الوجدان الشعبى فى بيئة العرض الشعبية، وتفاعلت معها، وهذا دور مهم لعروض الهيئة العامة لقصور الثقافة، وخاصة إدارة القصور المتخصصة بقيادة أحمد زرزور، وقصر الغورى للتراث.

«بتلوموني ليه».. حبكة متواضعة أنقذتها براعة «حلاوة»

■ عبد الغنى داود

من تأليف وإخراج وتمثيل الممثل القدير "أحمد حلاوة" يقدم مسرح الطليعة مسرحيته الجديدة "بتلومونى .. ليه؟!" – تماشيا مع موضة العناوين المكتوبة والمنطوقة باللهجة العامية – والذى يعتمد فيه على الأغنيات والألحان التى تجلس فرقة عازفيها إلى يسار المتفرج فوق خشبة المسرح "أشعار : محمود جمعة، ألحان : محمد عزت"، اشتركت فيه مجموعة "أتيليه الأراجوز المصرى" تصميم وتنفيذ عرائس الجوانتى "سهام ميخائيل"، وقام مؤلف العرض بنحت العرائس الماريونيت "رجال"، وقام "محمد أمين" بنحت عرائس الماريونيت "نساء"، وبتنفيذ ملابس العرائس "روحية بدر"، وميكانيزم عرائس "يوسف رجب" حيث مزج صانع العرض هذه العناصر بالديكور البشرى "تصميم وديكور وملابس" د. محمد سامى.

وهو عرض نقدى معارض فى إطار تهكمى ساخر، ويعتمد على سرد لوحات من الماضى والحاضر .. حيث ينتقل بحرية بين الماضى والحاضر، وبحيث يجعل من بعض الشخصيات عرائس أحيانا، وبشراً فى أحيان أخرى، وتدور الأحداث حول قصة "عبده الغلبان" – أحمد حلاوة – المحور الأساسى لكل الأحداث .. فهو هذا الإنسان البائس – الذى نشأ فقيرا فى حارة شق التعبان .. حيث تقلب بين مهن كثيرة انتهت به ليكون ماسح أحذية. أحب فى شبابه الفتاة الجميلة زبيدة "فاطمة محمد على" التى رفضته لفقرة، وفضلت عليه حلاقا صاحب دكان، ويتزوج عبده من "هنية" أحلام الجريتلى" فتنجب له ولدين .. أحدهما يستشهد فى مظاهرة وطنية، والثانى يستشهد فى قتال الأجنبى فى بلد عربى، والأبنة زبيدة – وهو الدور الذى تؤدية فاطمة محمد على أيضا – أى زبيدة الحبيبة وزبيدة الابنة – التى تخرج من الجامعة ولا تجد عملا سوى بائعة فى محل تجارى، وتتزوج سرا "عرفيا" بابن أحد الأثرياء الفاسدين، حمادة "محمد حافظ"، وتحمل منه، ولكى يتستر "عبده الغلبان" وزوجته "هنية" على الفضيحة، يجمع أهل حارته لينضموا إلى حزب "الأمل" الجديد الذى يشكله والد حمادة كى يوافق على زواج ابنه الغنى من "زبيدة"، لكن "عبده" يكتشف أن الابن الفاسد قد جعل من كثير من الفتيات حبالى، ويقتل الباشا والد حمادة برصاصة بفعل مجهول فيتهم عبده بقتله، ويهرب إلى الحارة ثم يعود ليقيم أسفل الكوبرى العلوى كما بدأ فى بداية العرض يهذى ويتمنى نهايته.

وقد استطاع "أحمد حلاوة" فى هذا العرض أن يقدم لنا عشر لوحات كتنويعات لاذعة من النقد السياسى والاجتماعى منذ الاحتلال الإنجليزى وحتى الآن .. لكنه يظل نقدا على الضفاف .. لم ينزل إلى الأعماق .. نقد يشبه نقد صحف المعارضة المدجنة فى هذه الأيام – أى كما يقولون، نقد "فى الريش وليس فى العظام"، بمعنى تجسيد صور الفساد التى يراها الجميع ويدركها – دون تحليلها والدعوة إلى التفكير فيها، وتصبح مجرد "تنفيس" عن غضب أو كبت أو غيظ، أو مجرد "ترفيه" على ما يحدث حولنا – لتضيع القضية وسط القهقهات العالية والموضوعات الجانبية، وهو ما لا ترفضه الرقابة؛ بل وتسمح به فى هوجة الشعار المؤسسة الحاكمة الذى ينادى بالديمقراطية وحرية الرأى، لكن أى ديمقراطية وأى حرية رأى .. دون محاسبة؟!!

لكن يبقى لهذا العرض المبهج "جمالياته" التى قدمت للمتفرجين متعة وبهجة "الفرجة الشعبية" بعناصرها المكتملة، وذلك بالمزج بين البشرى والعرائس فى انسجام ودقة بفضل صانع العرض القدير "أحمد حلاوة" الذى يستولى على ألباب المتفرجين، والذى ينتقل ما بين السرد والحكى والغناء والتشخيص وكأنه يقدم "عرض الشخص الواحد" "One man show" وذلك بفضل تصميم المناظر سواء فى الحارة أو تحت الكوبرى أو فى القصر أو سطوح منزل "عبده الغلبان"، وكورنيش النيل، والساحة، مع توظيف تكنيك الحذف والإضافة فى الانتقال بين هذه الأماكن المتعددة، ومن خلفهم بانوراما لمدينة القاهرة، مع توظيف الستائر الأمامية، الخلفية، الفتحات التى تظهر منها "العرائس" تلك التى قامت بأدوار أساسية كشخصيات درامية؛ بينما تجلس جوقة الموسيقى والمغنون على يسار المتفرج، وبقى يمين المتفرج فارغا لم يتم توظيفه والذى من المفترض أن يكون مقهى شعبياً، إلا فى لوحتين فقط من لوحات العرض العشر وبشكل سريع، وهناك أيضا مجسمات ديكور العرائس مع محركيها البارعين، مع بعض الحيل العرائسية مثل تلك العربة الصغيرة التى تمرق عبر الشارع، أو المركب الشراعى التى تمر فى النيل، وكذلك ديكورات مجسمة للعرائس بأنواعها : الجوانتى والقفاز والماريونيت والقناع، حيث جاءت الألوان متسقة مع ألوان ملابس الشخصيات البشرية وملابس العرائس الزاهية، وفى إطار إضاءة مدرسة تتلألأ بالأضواء والألوان ما بين البشرى والدمى .. مع مرونة وسرعة الانتقال بين اللوحات بعنصر الضوء، ونضيف إلى ذلك كله تعدد الألحان والموسيقى والأغنيات – الفردية والجماعية – ذات الصبغة الشعبية البسيطة والتى وصل عددها إلى ثمانية عشر لحنا وأغنية – جاءت كلماتها من نسيج العرض ... وهى العنصر المهم الذى أحاط بالعرض واحتضنه فى دفء وحرارة، والذى لا يمكن للعرض أن يكتمل بدونها .. واعتمد الأداء التمثيلى عموما على منهج الأداء الهزلى الشعبى، والذى قد يمزج ما بين الكاريكاتورية والتقليد الساخر. لكن القديرة "أحلام الجريتلى" نسجت شخصية الأم المفجوعة فى ابنيها الشهيدين، والمصابة فى زوجها "الغلبان" وابنتها الضائعة، وكذا فى دور أم زقلط القصير .. لتكشف عن قدرتها الناضجة فى إبراز المشاعر بالحركة والسكون، ولتساهم فى إبراز خطاب العرض. ويقدم العرض الشابة "فاطمة محمد على" فى دورى "زبيدة الحارة"، و"زبيدة خريجة الجامعة"، فنلمس إجادتها فى الأداء التمثيلى إلى جانب الغناء، أما "حسام عبد الله" الذى قدم أربع شخصيات شعبية مختلفة هى "بلموطى، وجعدة، والشاويش، والشيخ حسن" .. متنقلا بينها فى خفة البهلوان المدهش والمندمج تماما فى كل شخصية من الشخصيات الأربع والتى قد تمر سريعا؛ لكنها تترك بصمتها القوية المنبعثة من الإخلاص فى الأداء، ووفق "محمد حافظ" فى دورى "المعلم كرشة، وحمادة ابن الباشا" مع الاختلاف الشديد بين الشخصيتين، مع مجموعة من الأسماء الشابة والموهوبة "نشوة إسماعيل، أحمد إبراهيم، سيد رستم، محمد سيد، نهاد نايل" ولاعبى العرائس المتمرسين "محمد لبيب، عادل عثمان، هشام على، عبد الحميد حسنى، رفعت ريان".

وأولا وأخيرا المبدع "أحمد حلاوة" فى تجربته الشعبية الرابعة بعد " الملك العريان" ، و"الديك لما يكاكى"، و"حارة عم نجيب" فقد قدم فى عرضه الأول "الملك العريان" تجربة جديدة وجادة فى المسرح الشعبى، وقدم لنا مجموعة من الموهوبين شقوا طريقهم وأثبتوا وجودهم، لكن تجربتى "الديك لما يكاكى"، و "حارة عم نجيب" جاءتا أقل مما كنا نطمح إليه من تطور ونمو للتجربة الرائدة فى "الملك العريان"، وها هو يعود إلى المستوى الجمالى المتميز لتجربة "الملك العريان" فى عرضه الجديد "بتلومونى .. ليه؟!" ليكشف عن ممثل مسرح من طراز فريد ليستطيع أن يربط متفرجيه بقوة وبساطة الساحر، وفى إيقاع سريع متدفق يملأ كل لوحات العرض بفضل الموسيقى والغناء والعرائس وتعدد عناصر العرض ذات الألوان الطفولية الزاهية .. مما جعله يقيم ارتباطا لا شعوريا حميما يجعل المتلقى يتغاضى عن الحبكة المتواضعة للنص الدرامى التى لو اعتمد عليها فقط لاختل البناء وبدت الثغرات، وفقد الخطاب النقدى اللاذع حرارته، ذلك لأنه يتشابه كثيرا مع ما تسمح به المؤسسة الحكومية لصحف المعارضة أن تنشره....

● إذا كان د. عبد الحميد يونس قد تناول موضوع الدراما الشعبية من زاوية فولكلورية، فإن د. على الراعى تناول هذا الموضوع من زاوية مسرحية وإن كان لم يستخدم مصطلح الدراما الشعبية.



ماندراجولا بألف وجه

" مولاى.. من الواجب أن يخشاك الناس وأن يحبوك، ولما كان من العسير الجمع بين الأمرين فالأفضل أن يخشوك على أن يحبوك، هذان إذن ما يجب عليك الاختيار بينهما، وقد يقال عن الناس بصورة عامة، إنهم ناكرون للجميل، متقلبون، مارقون ميالون إلى تجنب الأخطار وشديدو الطمع .. وهم إلى جانبك طالما أنك تفيدهم، فيبذلون لك دماءهم وحياتهم وأطفالهم وكل ما يملكون، ولكنهم عندما تدنو يثورون، ومصير الأمير الذى يركن إلى وعودهم دون اتخاذ أى استعداد هو الدمار والخراب.. والصداقة تقوم على أساس الشراء، لا على أساس نبل الروح.. ولا يتردد الناس فى الإساءة إلى ذلك الذى يجعل من نفسه محبوباً بقدر ترددهم الإساءة إلى من يخافونه".

تلك واحدة من «نصائح الحكيم» «ليجوريو» أو قل «الأمير» لـ«مكيافيلى» من خلال أحداث النص الأصلى لمسرحية "ماندراجولا"La Mandragola التى تقدم الآن فى عدة مسارح فى روما بإيطاليا ومنها مسرح كيكلوس العام ... وهذه المسرحية أحد مؤلفات الفيلسوف الإيطالى الشهير نيقولا مكيافيلى"Niccolo Machiavelli" (1469-1527)الذى ولد ومات فى فلورنسا بإيطاليا وهو سياسى واكب عصر النهضة، انتهازى، وصولى صاحب فلسفة خاصة جداً، شاعر وكاتب مسرحى وموسيقار أحيانا.. وقد حازت كتابته الاهتمام.. وأصبحت عصب دراسات العلم السياسى، أشهر كتبه على الإطلاق، كتاب «الأمير»، والذى كتبه كإرشادات للحكام...

واستند فى كتابته لمسرحية «ماندراجولا» على ما ذكره بكتاب الأمير .. وقد نُشر الكتاب بعد موته، وكانت فكرته أن ما هو مفيد فهو ضرورى، ومؤلفاته كان عبارة عن صورة مبكرة للنفعية الواقعية السياسية...

تقلد مكيافيلى- الشاب- منصباً إدارياً فى الحكومة، زار خلاله البلاط الملكى فى فرنسا، وألمانيا، وعدة مقاطعات إيطالية فى بعثات دبلوماسية، بعدها بقليل سجن مكيافيلى فى فلورنسا عام 1512 ثم نُفى بعدها لسان كاسيانو، وتوفى فى فلورنسا عام 1527.

عاصر فى شبابه وطور نموه ازدهار فلورنسا وعظمتها كقوة إيطالية تحت حكم لورنزو دى مديتشى، لورنزو دى مديتشى، وسقوط عائلة مديتشى فى عام 1494، ودخل مكيافيلى فى الخدمة العامة، حيث تحررت فلورنسا خلالها وأصبحت جمهورية، والتى استمرت لعام 1512، واسترجعت عائلة مديتشى مقاليد السلطة، ولكنه توفى، عن عمر يناهز الثامنة والخمسين، قبل أن يسترجع منصبه فى السلطة وقد كان لذلك أثر كبير فى كتاباته، فنقل ما وجده من نفعية وانتهازية داخل القصور ممن أطلق عليهم «نبلاء» .. واستخدم أساليبهم الناجحة للتطلع والوصول إلى أهدافه.. ويبرز ذلك فى هذه المسرحية التى يروى فيها قصة الأمير الذى تطلع إلى فراش فتاة نضرة، شديدة الجمال وهى رمز للدولة، بدلا من زوجته العجوز الغبية .. وطمعاً فى أن تلد له ولداً يكون وريثاً.. وهى الأكثر خصوبة وقوة .. ويستخدم الحيلة فيلجأ إلى استخدام نوع من المخدر يشبه «الماريجوانا»، يطلق عليه اسم «ماندراجولا»..



ويستطيع بهذه الحيلة أو بغيرها وبنصائح حكيمه، الذى يعتقد مكيافيلى نفسه أنها ستوصله إلى مبتغاه .. وتستسلم الأميرة أمام هذه القوة والجبروت .. وبعيداً عن بعض الأحداث الجانبية، كان هذا هو العصب الذى جذب الكثير من المسرحيين لتقديم هذه المسرحية بصور مختلفة، بل وقدمت فى السنيما أيضا ...

والحقيقة أن مكيافيلى وكتاباته كانوا مثيرين لجدل كبير، فقد هاجمه الكاردينال بولس"، مما أدى لتحريم الإطلاع على كتاب «الأمير» ونشر أفكاره وكذلك انتقده «غانتيه» فى مؤلف ضخم، ووضعت روما كتابه عام ضمن الكتب الممنوعة.. وأحرقت نسخاً كثيرة منها.. ولكن فى القرن الثامن عشر مدحه جان جاك روسو" .. وشهد له هيجل بالعبقرية، واعتبر مكيافيلى أحد الأركان الذين قام عليهم عصر التنوير فى أوربا.. واختار موسيلينى كتاب «الأمير» موضوعاً للدكتوراه، وكان هتلر يقرأ هذا الكتاب قبل أن ينام كل ليلة، ناهيك عمن سبقوهم من الملوك والأباطرة كفريدريك وبسمارك وكل من ينشد السلطة.. ولنتعرف عليه أكثر يكفى أن نذكر بعضاً من مقولاته مثل "حبى لنفسى دون حبى لبلادى"، "من الأفضل أن يخشاك الناس على أن يحبوك"، "الغاية تُبرر الوسيلة"، "أثبتت الأيام أن الأنبياء المسلحين احتلوا وانتصروا،

بينما فشل الأنبياء غير المسلحين فى ذلك"، "على الحاكم أن يفعل الشر من أجل الخير" .. وغيرها مما يتنافى مع الأخلاق والمبادئ.. واعتبر المفكرون مكيافيلى صاحب الفصل الأساسى بين الواقعية والمثالية...

قدمت هذه المسرحية كثيراً .. ومازالت تقدم للآن .. ومن أنجح هذه المرات عندما قدمت على المسرح الرومانى بروما عام 2002، وأيضاً عندما قدمها المخرج الإيطالى الشهير ألبرتو لاتودا «Albetro Lattuada» كفيلم سينمائى عام 1965 .. وأخيراً أثارت ضجة كبيرة عندما أعاد تقديمها المخرج الإنجليزى المتميز مالاشى بوجدانوف "malachi bogdanov" وهو مخرج ذو أصول روسية وبلزية .. يجيد الألمانية والإيطالية والإنجليزية والفرنسية والروسية .. ويعشق التجوال بعروضه المسرحية وقد شبه النقاد مسرحياته بالحرباء التى تتلون من دولة لأخرى.. ومن مدينة لأخرى .. ولهذا فقد اختار هذا النص الذى سمح له بالإبداع واستخدام الرمزية كما ينبغى .. وتقديمها بكل اللغات .. وتغييرها لتناسب المكان الذى تقدم فيه، حيث يستعرض هذه القوة الغاشمة المتمثلة فى شخص أو مؤسسة أو غيره، والطامعة فى الاستيلاء على كل ما حولها.. وما ليس لها .. فليكن الأمير جورج أو روزنبرج أو أنطونيو،

ولتكن الفتاة ليزا أو فلورا أو مارثا؛ فالرغبة والمطمع واحد .. ولتكن الوصولية والنفعية والوسيلة اللا أخلاقية من أجل غاية دنيئة .. ومن خلال هذا النهج قدم بوجدانوف عروضه .. فقدمها فى إيطاليا، فكان التناول فى روما رمزيا، يناقش مشكلة البطالة التى هى هم أهل المدينة .. وفى ميلانو استخدم الرمزية أيضا لمناقشة جشع رجال الميناء هناك.. واحتكار الأعمال للبعض دون غيرهم.. وفى عرضه بألمانيا أثار الضجة مرة أخرى، عندما ناقش العنصرية، وبذكاء شديد، ولم يكن هناك من يتوقع أن تصلح هذه المسرحية لمناقشة موضوع كهذا، ثم قدمها بمسرح وندسور وناقش فيها عدة أمور سياسية تتعلق بما تنتهجه الحكومة بانجلترا داخلياً وخارجياً بما يضر بها وبأبنائها، عندما عاد النقاد والمفكرون فى أوربا ليؤكدوا على ما سبق أن ذكروه، وهو أن بوجدانوف يقدم مسرحيته بألف وجه، فتارة تراه فى روما بوجه.. وفى ميلانو بوجه آخر وفى البندقية بوجه مختلف .. وفى ألمانيا وانجلترا وروسيا بوجوه متغيرة ...

وأثار الضجة الكبرى عندما قدمها فى رحلته الأخيرة فى عدة مسارح أمريكية .. ولكنه قدمها بصورة واحدة هذه المرة، رامياً فيها إلى تلك القوة المستبدة التى تهدف إلى امتلاك القوة بين أيديها دون غيرها.. وكذلك الثروات وأدرك كل من تابع هذه المسرحية فى نسختها الأمريكية الهدف منها والذى تعامل معه بوجدانوف بذكاء شديد .. وإن كان البعض قد وجده قاسياً فيما قدم، فقد صور الحكومة الأمريكية كوحش كاسر وبغيض مجسم تبرز فيه علامات القسوة والدموية بشدة .. ولم يكن لدى البطل هذه المرة عقل ليستخدمه، فلا مجال هنا للدهاء أو الحيلة، بل استخدام القوة للبطش بكل من حوله، فهو حيوان آدمى شره.. وكما صوره فسيظل يقتل ويلتهم دون توقف حتى يُقتل .. وعلى غرار ما انتهى إليه مكيافيلى، فلم ينجح أحد فى مقاومته .. ولكنه وعندما فرغ من التهام كل ما حوله ولم يجد شيئاً جديداً سوى العدم، بدأ يلتهم جسده حتى مات .. ولكن بعد أن قضى على كل شىء حوله .. وهو تنبؤ خطير جعل المفكرين والعلماء هناك يتوقفون كثيراً عند هذا التصور، خشية أن يكون هذا بالفعل هو المصير الذى سيؤولون له فى النهاية .. وجعل البعض يفيق ويهاجم بضراوة سياسية بلاده وحكومتها واصفاً إياها بالحكومة المكيافيلية .. ولتكن هذه المسرحية ومخرجها مثالاً يحتذى به على ما يمكن أن يقدمه الفن ويكون ذا تأثير وأبعاد كبيرة وخطيرة .. ويستحق أن نشاهد ما يقدمه ونناقشه ...

وبات لكتابات مكيافيلى جانبًا إيجابيًا رغم ما فيها من انحطاط أخلاقى، بعد ما قدمه هذا المبدع بوجدانوف وأمثاله .. واستحق مكيافيلى أن يقال عنه إنه سابق لعصره بأكثر من خمسة قرون ...

المصادر :

www.atuttascuola.it

www.constitution.org

www.theaterdatabase.com

جمال المراغى

عصر الأدب الأسبانى الذهبى

لوب دى فيجا وجذور عربية لا يمحوها الزمن

عند يحمل القلم ليكتب .. يخرج كل ما يملأ رأسه منسقا أو مبعثرا.. وكل ما يشعر به من آلام .. ما يسعده وما يحزنه .. ويمتزج كل ذلك بما لديه من إرث يسكن فى أعماقه ، مهما حاول الهروب أو التنكر له .. والجذور تمتد مع الزمن وتتبلور.. فالأعراق الإغريقية لدى اليونان الحديثة واضحة المعالم .. والأصول البربرية لدى دول الشمال الغربى الأفريقى ظاهرة بوضوح مهما حاولت الأجيال الحديثة أن تتبرأ منها وغير ذلك ...

لنتجه إلى جنوب غرب أوربا .. وهناك ذلك المزج الرائع بين الحضارة الأوربية والعربية الإسلامية والبربرية المغربية الذى جعل من أسبانيا أرضاً خصبة للثقافة والفنون لسنوات طويلة .. وما مرت به من أحداث تاريخية مؤثرة ، فقد حكمها الفينيقيون ونقلوا ما لديهم من علم وفن .. ثم الرومان وحضارتهم الزاهرة ، من أدب وفنون مختلفة، آثارها باقية فى العالم حتى الآن ، ثم تلك السنوات الذهبية التى جاء فيها المسلمون على مدى سبعة قرون ، يحملون مزيجاً من الحضارات، الإسلامية وبعضاً من بقايا الحضارة العراقية القديمة والمصرية القديمة "الفرعونية" والأفريقية .. فأثرى ذلك الحياة الثقافية والفنية وامتزج الجديد بما سبقه ، حتى سقط الحكم الإسلامى .. وحكمها الأوربيون وقت أن بدأت أوربا فى الازدهار .. ورغم محاولات من حكموها فى البداية لمحو الآثار القديمة ، إلا أنه ظل حيا فى باطن الأرض والتى بثته ومازالت تبثه فى الأجيال المتعاقبة ومنذ بداية القرن الخامس عشر وحتى يومنا هذا نجد آثار هذا المزيج النادر واضحة فى كل ما أفرزته أسبانيا .. فنجدها فى الكتاب العظام سرفانتس Cer-vantes، كالدرون Calderon ولوب دى فيجا Lope de Vega فى العصور الوسطى حتى بيدرو دى لوركا Pedro de Lorca فى عصرها الحديث كاتبا ورساما .. و الرسام الأسطورى بيكاسو ، آثار هذا المزيج فى كتابتهم ورسومهم المختلفة...

و يعتبر لوركا الذى عاش فى الفترة من 1889 إلى 1936 أشهر مؤلف فى أسبانيا الحديثة وكان مختلفا فى إنتاجه عن الكتاب المسرحيين القدامى فى أسبانيا، إذ لم يتعد إنتاجه المسرحى أكثر من12 مسرحية .. وقد تنوعت مسرحياته بين الشاعرية مثل مسرحية: زوجة صانع الأحذية الهائلة والأخرى تتميز بالقوة و المرارة مثل مسرحية : "بيت برنارد ألبا" وتتضح آثار الأصول والجذور العربية والإسلامية فيهما بشدة وخاصة تلك المواهب التى كان لدى لوركا من حيث معالجة الكوميديا أو التراجيدى أو الشعر ... أما لوب دى فيجا



لوب دى فيجا

فهو من أعظم من كتب الشعر والمسرح فى أسبانيا وأوربا ويضاهى الإنجليزى وليم شكسبير فى قدرته الإبداعية ، إلا أن ما مرت به أسبانيا من صراعات، خاصة الحروب الأهلية والحرب الأمريكية الأسبانية، لم تجعل الفرصة سانحة لنقل إبداعاته وأعماله لمختلف دول العالم، مثلما كان الحال مع شكسبير ويكفى أن ما قدمه يعد عصارة ما تقدمه هوليوود اليوم ... دى فيجا كان غزير الإنتاج، فقدم أكثر من 1800 مسرحية شعرية مميزة وصل منها لنا 425 مسرحية كاملة.. ومسرحياته ذات نغمة مميزة استطاع أن يمزج فيها بين الكوميديا والتراجيديا ليخلق لنا ما سمى فيما بعد باللون التراجيكوميدى متمردا على الكلاسيكية الأوربية، وذلك برهان آخر على ما يحمله من إرث الحضارة الإسلامية والعربية أضف إلى ذلك وصفه للنفس والجسد والروح والمشاعر الإنسانية .. والصراعات النفسية وغيرها فى مسرحياته خاصة الرومانسية La Arcadia ورائعته النفسية Fuente Ovejuna... وبرهان آخر على ما قاله لوركا عن دى فيجا : "لقد تمرد لوب دى فيجا على كل الأشكال القديمة، لكى يجرب ويخلق أشكالاً درامية ومسرحية جديدة تتوافق مع طبيعة عصره، ضارباً بكل التقاليد القديمة عرض الحائط ولقد قال فى إحدى مقالاته: إننى حينما أشرع فى كتابة إحدى مسرحياتى فإننى أغلق على جميع القواعد والقوانين بعشرة مفاتيح وأصرف النظر عن بلوتوس وتيرانس حتى لا يصرخان فى وجهى معترضين وأترك جذورى تتسلل رغما عنى فيما أكتب. وهكذا ترك دى فيجا الأصول تتسلل لكتابته، فظهرت ملامح تاريخ أسبانيا القديمة بها وتأكيدا على هذا أيضا نجد روح التحدى التى كانت صفة فى العرب والمسلمين دون غيرهم فى العصور القديمة والتى صرح دى فيجا بإيمانه العميق بها عندما قال واصفا سرفانتس: ليس فى أسبانيا شاعر أسوأ من سرفانتس ، فبعد فشله فى الشعر لم ييأس واتجه إلى المسرح ، فكتب أكثر من عشرين مسرحية لم يكتب لواحدة منها النجاح وتعاظم لديه التحدى فحاول أن يكتب قصة من قصص الرعاة، فلاقت الفشل أيضا ، حتى بلغ عامه الثامن والخمسين فأصر على تحديه للفشل، رغم ما أصابه من إحباطات كادت تحطمه.. فبدأ يكتب دون كيشوت ونجح .. ولم يحظ سرفانتس بذلك النجاح السريع الذى يتوقعه بإلحاح كتابنا من الشباب ، لكنه تدرب على فشل طويل نحو الكتابة حتى حقق النجاح " ... كل هذه الأشياء التى لدى دى فيجا وكتاباته وغيره كثيرون تؤكد على أن الجذور الأصيلة لدى البشرية لا يمحوها الزمن ولنتأمل هذا الجزء مما كتبه دى فيجا لندرك ملامح الحضارة العربية والإسلامية لديه : «إلى وحدتى أنا ذاهب .. ومن وحدتى أنا قادم .. ذلك يكفينى فى غدوى ورواحى .. أن أصحب أفكارى وحدها .

المصادر :
www.los-poetas.com
www.theatrehistory.com



● إن الدراما المسرحية تعتمد على الممثل وعلى حضوره الحى وتلجأ إلى الفراغ المسرحى للتعبير وإلى كل أدوات المسرح من ديكور وإكسسوار وأداء وحركة... إلخ.. وهى الشكل المصرى للمسرح كما أفرزته البيئة المصرية والوجدان المصرى.



قبل .. وبعد الرومانوف

الرومانوف "Romanovs" هم سلالة من الأسر النبيلة التى حكمت الإمبراطورية الروسية .. والتى امتد حكمها لعدة قرون .. كان لهم بصمات إيجابية وسلبية كبيرة جدا على شتى مناحى الحياة بروسيا .. ولكن هل هناك علاقة بين تلك السلالة والمسرح الروسى ..؟

أثرت هذه السلالة فى المسرح الروسى بشدة ، حتى أن المؤرخين قسموا تاريخ هذا المسرح بعصور ما قبل وما بعد الرومانوف.. وكان المسرح الروسى قبل الرومانوف بلا شخصية، ضعيفاً تابعاً لأى من المسارح الكبيرة والقوية فى ذلك الوقت، مثل الإيطالى والألمانى والأسبانى والإنجليزى ...

وبعد الرومانوف وخلال العديد من الخطوات ، بدأ المسرح الروسى المميز فى الظهور.. وكان طبيعيا أن يكون هذا المسرح ذا صبغة سياسية.. والبداية القوية كانت عام 1672 عندما دعا القيصر الروسى أليكس ميخايلوفيتش .. "Alexei Mikhailovich" المسرحى الألمانى الشهير يوهان جوتفريد "Johann Gottfried" لإنشاء مسرح بأسس صحيحة ، ثم كانت ابنته الأميرة صوفيا والتى كتبت أول مأساة فى تاريخ المسرح الروسى «مقتل كاترينا» وعصر كاترينا العظيمة "Catherine The Great" والتى عشقت المسرح واعتبرته وسيلة للتعليم وأنشأت مسرح البولشوى الشهير بموسكو 1779 "Bolshoi Theatre" وخلال تلك الفترة ظهر الكاتب الأسطورى دينيس فونفيزن " "Denis "Fonvizin"وكتب مسرحية العميد "The Brigadier" والصغرى The minor

وانتشرت بعد ذلك المسارح الإمبريالية ، مثل البولشوى وبطرسبرج فى عصر نيقولا الأول Nicholas I وبدأ ما أطلق عليه المسرح الواقعى الروسى ...

بعد هذه الانطلاقة ، بات الدعم والاضطهاد يمثلان دافعا قويا لتطور المسرح فى روسيا ، بعد فترة وفاق قرر نيقولا الأول السيطرة على المسرح وقاعاته تحت ولاية الدولة مباشرة.. وسعى لتهميش دوره فى المجتمع بعد ملاحظته زيادة تأثيره لدى الشعب .. ومنع المسارح من تقديم أية عروض إلا ما ترضى عنه الدولة.. ورغم ذلك فقد نتج خلال هذه الفترة أعظم أربع مسرحيات قدمت من خلال المسرح الروسى.. ومنها المسرحية الشهيرة «المفتش العام» "The Inspector Ge eral." مع التطورات السياسية فى روسيا بدأت مسارحها وعروضها المسرحية فى التبلور والتطور، وأصبح الحراك الفنى والسياسى ممتزجين، فخرجت الإبداعات من قلب المعاناة أفضل ما يكون .. والمسرح الروسى الأقوى والأفضل .. وبات ذا بصمة مميزة ، ثم جاء الرائع وصاحب المهازل ألكسندر سوخوفاكوبلين " "Alexander Sukhova-Kobylin فى أوائل القرن التاسع عشر وقدم ثلاثيته الرائعة "Krechensky's Wedding" بعد ذلك قدم المسرح الروسى اثنين من أساطير المسرح العالمى هما تولستوى صاحب القصير العظيم "Tzar Fyodor" وتشيكوف صاحب "The Seagull"

ثم كانت الحقبة الشيوعية والتى عانى معها المسرح الروسى بعض الشىء لكنه ظل يقدم نوعيات فريدة من المسرح ، يغلب عليها الطابع السياسى ممتزجاً ببعض من الرومانسية والهزلية .. ويظل المسرح الروسى حتى الآن حجر زاوية وسط المسارح العالمية بما يقدمه، ويظل مثار جدل كبير ويمثل كفة الميزان لخلق شىء من التوازن ونظل نذكر أن الرومانوفية صاحبة حق أصيل فى ذكرها، متى ذكر تاريخ المسرح الروسى قديما وحديثا ...

المصادر :
www.colgate.edu
www.teatrkug.com

جمال المراغى



● مسرحية «المجانين» للكاتب محمد الشربينى، يتم حالياً الإعداد لتقديمها فى فرقة جمارك المطار المسرحية للمشاركة بها ضمن مهرجان فرق الشركات المسرحية، تمثيل محمد عادل، محمد الجبالى، سمر الشاذلى، أشعار أحمد زيدان، موسيقى وألحان أحمد الحناوى، ديكور وملابس صبحى السيد.



سيميولوجيا مسرح صلاح عبد الصبور وعلاقة المثقف بالسلطة

الكتاب: مسرح صلاح عبد الصبور.. قراءة سيميولوجية.

المؤلف: د. أحمد مجاهد.

الناشر: الهيئة العامة لقصور الثقافة.

كتابات نقدية
115
مسرح صلاح عبد الصبور
قراءة سيميولوجية
الجزء الأول
د. أحمد مجاهد

لم يترك صلاح عبد الصبور هذا التراث إلا بعد أن خاض طويلاً غمار الشعر الجديد - فى وقته - الذى مهد له الطريق، وأفسحه للدخول فى مجال كتابة الدراما الشعرية، وخلف بذلك تراثاً طويلاً فى مجال توظيف الشعر فى المسرح، كما لدى الشعراء المسرحيين الذين سبقوه، أمثال شوقى، وعزيز أباظة، وعلى أحمد باكثير، ولكن تراثه كان متقدماً- نوعياً- عنهم.

ولقد تجاوز عبد الصبور من سبقوه فى تقنيات الكتابة المسرحية، وأنضجها لتصبح أكثر ملاءمة للمسرح، ويظهر هذا جلياً فى تعدد الأصوات، حيث استطاع أن يحقق طفرة فى الجملة الشعرية خرجت بها عن الاستدعاء، وبعدت عن تركيبة البيت بعداً تاماً، وأصبحت تمثل أداة ممكنة فى بناء القصيدة الحديثة- وقتها- وأصبحت أداة الشاعر فى بناء مسرحه.

كما أن موضوعات عبد الصبور جاءت أكثر عصرية، وجماهيرية، من الشعراء الذين سبقوه؛ فلغته سهلة وبسيطة وشائعة الاستعمال لدى المثقفين وغيرهم.

وبالرغم من تأثره بشعراء الغرب ومسرحييهم- وهذا ما جعله أكثر تطوراً ونضجاً ومعاصرة ممن سبقوه- إلا أن أعماله كانت خلاصة التراث العربى، والذى تضافر مع التراث الغربى القديم والمعاصر فى آن؛ فهو يأتى بالتيمة القديمة، أو يوحد بين أكثر من تيمة متشابهة فى حكايات متفرقة، ليعيد صياغتها بشكل ومضمون جديدين.

الكثافة السيميائية واللغوية

وقد رأى الدكتور أحمد مجاهد أن مسرح صلاح عبد الصبور جدير بالدراسة؛ فجاء كتابه "مسرح صلاح عبد الصبور.. قراءة سيميولوجية"، وأراد دراسة هذا المسرح سيميولوجياً، فالعلاقة بين الشعر والمسرح علاقة جدلية خصبة تغرى بالمغامرة، ويرى أن الميزة الخاصة بالخطاب المسرحى تكمن فى كثافته السيميائية، والميزة الخاصة بالخطاب الشعرى تكمن فى كثافته اللغوية الإرشادية أيضاً؛ وهذا التشابه لا يلغى الاختلاف الجوهرى بينهما والذى يتمثل فى أن الخطاب الشعرى خطاب لغوى لافت إلى ذاته، يفيض بالغنائية والذاتية، أما الخطاب المسرحى فهو لغة الآخر التى تتوارى خلفها الذات، وتتألف من عناصر لغوية، وأخرى غير لغوية، تتماهى جميعاً من أجل إحكام الدراما وتوصيل الرسالة المسرحية، حيث يحاول الكاتب المسرحى "الشعرى" دائماً المواءمة بين الخطابين عبر التركيز على تقنيات اللغة الأقرب للدراما؛ مثل الطاقة الإرشادية المجسدة للشخصيات والأحداث، وتطويع تقنيات الشعر- وبخاصة الإيقاع- وفقاً لمتطلبات المشهد، بالإضافة إلى استخدام العلامات غير اللغوية التى تجد مجالها فى رحابة التعبير المسرحى الحى؛ الذى يبدأ من النص، ولا ينتهى اعتماداً على لا نهائية الرؤى الإخراجية الممكنة له.

التخريف المسرحى

وهذه العلاقة الجدلية بين النص والعرض تنتج إشكالية أخرى تتعلق بمجال الدراسة، حيث نواجه فى المسرح نمطين متباينين تماماً للمادة النصية، على الرغم من كونهما متعالقين فى الأساس؛ من أجل المسرح، وهناك من يرى أن الجوهر الدرامى يمكن أن يتحقق فى العمل الأدبى دون أن يحتاج هذا العمل إلى إخراج على المسرح، ومن يرى أن المخرج الممثل لن يتلقيا أوامر بعد، وسيتخليان عن التخريف المسرحى المتمثل فى النص، وعن ديكتاتورية الكاتب. وبين هذين الموقفين يقف هذا الكتاب الذى يدرس سيميولوجيا الخطاب الشعرى فى مسرح صلاح عبد الصبور، ويرتكز على متن المسرحية من جهة، وعلى إرشادات العرض من جهة أخرى؛ سواء أكانت هذه الإرشادات منصوصاً عليها بوصفها نصاً خارجياً مصاحباً كتبه المؤلف، أم كانت إرشادات يستنتجها القارئ من داخل الحوار المسرحى، فى محاولة لتتبع حركة العلامات اللغوية وغير اللغوية باتجاه المعنى التأويلى.

آليات سيميولوجية

وقد قسم د. أحمد مجاهد الكتاب إلى خمسة فصول فى جزءين، يتناول فى كل فصل إحدى مسرحيات عبد الصبور الخمس.

ففى الفصل الأول يتناول مسرحية "مأساة الحلاج" موضحاً اعتماد الخطاب الشعرى الدرامى فيها على لعبة التأويل السيميولوجى، وكاشفاً عن استخدام الكاتب لديناميكية العلامة وآليات تحولها تارة، ولهويتها الأيقونية تارة أخرى. كما أنه من خلال تحليل المسرحية يتضح اعتماد الكاتب على التشكيل الجمعى للعرض، والتصدير المسرحى، والفلاش باك، والمونتاج، والكورس، والاستخدام المكثف لأدوات التأشير المسرحى وفقاً للتصنيف الذى يضم "الضمائر والظروف وأسماء الإشارة"، واقترح فى تحليله أن تضاف إليه أدوات النداء بما هى تأشير أكثر تخصيصاً فى تحديد الشخص المشار إليه من الضمير ذاته، وأسماء الأماكن والأيام والشهور، بما هى «تأشير» أكثر تخصيصاً فى تحديد المكان أو الزمان المشار إليه فى الظرف ذاته.

وفى الفصل الثانى يتناول مسرحية "مسافر ليل" كاشفاً عن العلاقة بين الخطاب الشعرى والمسرح العبثى، إذ يستدعى عبد الصبور ملمح التاريخ العربى للزعماء وجلادى التاريخ الذين مارسوا طغيانهم على المسرح السياسى العربى؛ أمثال هانيبال، وتيمورلنك، وهتلر، وجونسون... إلخ.

كما يوضح إمكان قيام المسرحة الناجحة بعيداً عن وجود صراع درامى تقليدى يمكن رصده عبر نموذج "سوريو" مما يثبت أن أفق الفن أرحب دائماً من أفق التنظير، حيث يقوم الراوى فى هذا النص بمجموعة من الآليات السيميولوجية المتكررة مثل "التصدير- كسر الإيهام- شغل فضاء النص- بديل البرولوج- بديل مونولوج الشخصية- تثبيت الوحدات الإعلامية للعالم الدرامى- صناعة المفارقة"، هذا فضلاً عن اعتماد الكاتب على التغريب والتأطير اللذين يساعدان على تحويل النص إلى عرض مسرحى لافت.

والفصل الثالث يتناول مسرحية "الأميرة تنتظر" راصداً شعرية خطاب الجسد فى هذا النص الذى يعتمد على التمثيل داخل التمثيل، مستخدماً الإيماءة والأقنعة، كما يرصد دلالة العلاقات البونية بين الشخصيات وفقاً لتصنيف إدوارد هول؛ بالإضافة إلى التركيز على التغريب الزمنى والترميز المكانى، والآليات الفنية الخاصة باستخدام الإضاءة وتحليل الخطاب بواسطة نظرية أوستن "كيف ننجز الأشياء بالكلام" فى محاولة لفك شفرة النص الأسطورى الذى يشير من طرف خفى إلى أحداث معاصرة.

التكويد عبر الأنساق

أما مسرحية "ليلى والمجنون" فيتناولها فى الفصل الرابع، وهى المسرحية التى تبدو بوصفها مسرحية سياسية مباشرة فى المستوى الأول من التلقى، حيث يعتمد تحليلها على الرصد الدقيق لعناصر المسرحة سواء فى إشارة العرض، أو داخل النص؛ بداية من الدلالة السيميولوجية للديكور المهيمن والمتمثل فى لوحة "دون كيشوت" لدومييه، ولوحات أبطال النضال القومى، مروراً بتفصيلات الزمان والمكان والخطاب الشعرى والتناص وآليات السخرية وسيميولوجيا التقطيع المسرحى، ودخول وخروج الشخصيات إلى ومن المسرح.

ويوضح د. مجاهد أن الهدف من تحليل هذه المسرحية فى جملته هو الكشف عن التقنيات الفنية لمسرحة الأيديولوجيا، ومحاولة فك شفرة الرمز السياسى الذى يشير إلى فترة ما بعد الثورة، على عكس ما يبدو من ظاهر النص؛ عبر الاستفادة من تحليل "لاكان" لقصة "بو" (الرسالة المسروقة)، الذى يعتمد فى كشفه لسيميولوجيا النص على رصد المواقف البنيوية التى تتكرر بعينها مرتين متتاليتين مع شخصيات مختلفة.

وفى الفصل الخامس والأخير يتناول مسرحية "بعد أن يموت الملك"، وهى- حسب قول د. مجاهد- «النص المصب» فى مسرح عبد الصبور؛ حيث يكشف التحليل عن تجميعها لكل الخطوط الدرامية والرموز الفنية المتناثرة فى النصوص الأخرى بصورة تسمح بدراسة عرضية مقارنة لهذه النصوص، كما يكشف عن اعتماده على توظيف التراث من خلال «التكويد» عبر الأنساق فى مسرحته لبيت «أبى ذؤيب» الشعرى فى منظرين منها، وعلى العوالم الخيالية المتنوعة- أحلام اليقظة، الأحلام، العجائبى- حيث يكشف التحليل عن العلاقة بين اللغة الشعرية والحلم من جهة، وعلاقة الحلم بمسرح العبث من جهة أخرى، واستخدام الكاتب لهذه العلاقات الجدلية فى إثبات أن عالم اللاشعور أقرب إلى الواقع من الوعى الزائف.

التقنيات الرئيسية

ويوضح د. مجاهد أن التحليل السيميولوجى بطبيعته غير قابل للاختزال؛ حيث تظل كل التفاصيل الدقيقة والمتابعات المتوالية للعلامات ولمفاتيح الشيفرة والتأويلات الجزئية التى تقودنا لفهم النص وسيلة وهدفاً فى آن، وأن نتائج هذه الدراسة يمكن حصرها فى رصد للخطوط المشتركة فى المسرحيات الخمس، على مستوى القضية المحورية التى تتمثل فى "صراع المثقف مع السلطة" والرموز الفنية والمواقف البنيوية المتكررة للشخصيات، والتيمات الثابتة، والتقنيات السيميولوجية الرئيسية، بهدف الكشف عن الخواص الجوهرية المميزة لمسرح صلاح عبد الصبور الشعرى.

ومسرح صلاح عبد الصبور يقع فى مجمله داخل دائرة المسرح الطليعى، وإن كان هناك من يرى أن مسرحيته الأولى "مأساة الحلاج" موسومة بأسلوب تقليدى؛ إلا أنها لا تخلو من إرهاصات طليعية متميزة مثل استخدام التقنيات الخاصة مثل "الفلاش باك، والتصدير، والتشكيل الجمعى للعرض؛ والاتجاه الطليعى عند عبد الصبور يعتمد بشكل أساسى على الممثل فى توصيل رسالته بوصفه الحامل الأصلى للكلمة/ العلامة، مما يتناسب مع طبيعة خطابه المسرحى الشعرى، ولا يتعارض مع طليعيته التى تظهر واضحة فى أهم خصائص مسرح عبد الصبور؛ وهى استخدامه للراوى.

ويرجع حرص عبد الصبور على استخدام الراوى بصوره الفنية المتعددة إلى إفادته منه فى أغراض طليعية أخرى؛ مثل كسر الإيهام، وإغلاق الدائرة السيبرنطيقية بين الخشبة والقاعة.

إن مسرح صلاح عبد الصبور هو مسرح الفكر الواضح، والتقنيات الفنية المركبة، إنه مسرح الشعب الذى يحمل رسالة للجمهور يهمه أن يفهمها؛ سعياً إلى التغير، إنه نموذج للفعل الفنى الثورى.

عمرو عبد الهادى

حركة الجسد بين المحاكاة والطاقة الإبداعية المتفجرة

الكتاب: المنظومة الشعرية لجسد الممثل.
المؤلف: جاك لوكوك.
ترجمة: د. سهير الجمل.
الناشر: مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون.

يقول آلان راى فى مقدمة كتاب "مسرح الحركة" إنه لكى نتعرف على فن الأداء الحركى علينا أن نتبع تطور مفهوم الجسد الإنسانى منذ بدايات المسرح وصولاً إلى دلالة الحركة فى المسرح المعاصر، مؤكداً أن الجسد الذى يشغل الفراغ الهادئ وطريقة السير والوجه العارى أو المقنع، باختصار ـ اللحم الحى– ليس لوجوده هدف سوى توليد معنى ما لدى المتلقى. كما أن المحاكاة كما نراها لدى أرسطو ليست مجرد تقليد وإنما هى خلق وإبداع يشكل الطاقة المتفجرة فى أعماقنا، وهناك ثلاث خصائص يمكن تمييزها للوهلة الأولى وهى التى تعطى الحياة والروح لتلك الدمية الرائعة "الإنسان" أولها الإيقاع والتناغم واللغة، كما أن هناك تقابلات بين قيمة الكلمات فى تاريخ اللغة اليونانية تبرز بين معنى كل من: ethos وإيقاع أو rythme ،ومما لا شك فيه أن تلاقيهما معاً هو الذى يشكل نواة المحاكاة، والأفعال ذاتها، والمشاعر والتى يعبر عنها الممثل والمومئ والمهرج والراقص والمغنى وبصورة أخرى الماريونيت "العرائس" وكذلك الحيوان فى السيرك كلها منبثقة من خلال العلاقة بالـ ethos وهو وسط مُنَظم ومُنظِم يأخذ بطريقة مواربة الزمن الذى يعرفه أرسطو انطلاقاً من الحركة والفراغ والطبيعة الإنسانية.

وفى كل العروض التى يقدمها الإنسان نرى صورة حية تتأمل كل ثقافة فيها الثقافة الأخرى ومحورها دائماً الجسد الإنسانى فى كل تفاعلاته مع الآخر، وهو ما يؤثر على ردود أفعاله. ويمكننا أن نرى فى الفن العلاقة الأكثر حميمية بين وسائل التعبير.. ويتساءل هل تستطيع المدارس والمناهج بالفعل كشف أسرار ذلك الفن وفتح مجال لاحتمالات كثيرة قد يختبرها الذى يتعلم هذا الفن فى بداية مشواره ويجربها كلها تمهيداً للاستقرار على أحد أشكالها.

نقطة ثابتة

يعتبر جاك لوكوك رائداً فى مجال التربية المسرحية، له وجهة نظر مؤكدة على العالم وحركاته ونقطة ثابتة فى عالم المسرح، استطاع العديد من طلابه تحديد مكانتهم وارتقوا منذ الأربعينيات، كما تعد أعماله مرجعاً مهماً لكثير من المؤلفين والممثلين والمخرجين والمصورين والمربين وعلماء النفس، حتى رجال الدولة أنفسهم ويعرض الكتاب رحلة جاك لوكوك منذ نشأته وحتى صار مدرباً مشهوراً وأنشأ مدرسته المسرحية.

رحل جاك إلى المسرح عن طريق الرياضة ومنذ بلغ السابعة عشرة من عمره وأثناء تأرجحه إلى الأمام فوق القضبان المتوازية؛ حيث كان طالباً فى مدرسة التربية الرياضية والتقى بجان مارى كونتى أول لاعب دولى فى كرة السلة وأعجب بالعلاقات بين الرياضة والمسرح، وقام باكتشاف المسرح من خلال العروض التى قدمها جان لوى بارو الذى كان يؤدى دور الرجل الجواد. وهز مشاعره بقوة، أما جان مارى كونتى فقد كان من مدرسة التربية عن طريق التمثيل الدرامى التى تعتمد على طرق غير تقليدية أسسها جان لوى بارو مع روجيه بلان وأندريه كلافيه، وفى عام 1947 كان مقدراً لجاك لوكوك تدريس التعبير الجسدى فى هذه المدرسة، ثم تابع أول درس له فى المسرح فى مؤسسة العمل والثقافة، ثم شاركهم تقديم الارتجالات الإيمائية مع جان سيرى وهو راقص قديم بالأوبرا ثم تحول إلى الرقص الطبيعى مع جبريال كوزا، الشاعر والمؤلف المسرحى، ثم كونوا معاً فرقتهم المسرحية الـ"Aurochs وقدموا عدة عروض مثل: "الزيارة الأولى للكشافة" و"عودة السجناء" وقدموا عروضهم أمام آلاف المشاهدين فى الحدائق العامة حتى اكتشفهم "جان داستيه" ووجه إليهم دعوة للالتحاق بفرقته التى كان يقوم بتأسيسها، واكتشف جان وقتها التمثيل المقنّع والـ" No اليابانى، وفى مسرحية «الرحيل» كان هناك تصوير إيمائى ومقنّع، وعاد جاك إلى باريس فى 1956 م باكتشافين هما الكوميديا الإيطالية والتراجيديا الإغريقية والكورس الخاص بها، وكانت أول تجربة قام بها جاك هى إدخال التمثيل بالقناع فى "عائلة أراكان"؛ ثم رحل إلى ألمانيا ليتسنى له التدريس فعمل مدرباً مسرحياً. وفى ديمسبر 1959 أنشأ مدرسته بأمستردام وكوّن فرقته ثم انتقل بها إلى استوديوهات الرقص فى شارع الباك، واستمر تدريب الفرقة أحد عشر شهراً، وابتدأ التعليم بالقناع المحايد، والتعبير الجسدى الكوميدى ديلارت، والكورس التراجيدى اليونانى، والبانتومايم الأبيض، والتصوير الإيمائى، والأقنعة المعبرة، وغير ذلك، وبحث فيهم عن المهرج الذاتى الذى كان يعطى للممثل حرية كبيرة تجاه نفسه وأدى ذلك إلى انفتاح درامى واسع، وبدأ فى استخدام أقنعة كرنفال؛ وهى أقنعة بدائية.

وتضمنت رحلة جاك ورفاقه عبر الآفاق الجيودرامية والتى تحمل بين طياتها رحلة ثابتة الارتقاء بالمستويات الخاصة باللعب واكتشاف الأعماق الشاعرية فى ديناميكية الكلمات والألوان والمشاعر..

الصمت قبل الكلمة

ويقول جاك لوكوك: كان هدف المدرسة هو الارتجال عن طريق إعادة اللعب السيكولوجى الصامت، وتعتبر "إعادة اللعب" هى أبسط طريقة لتصويب ظواهر الطبيعة وبدون أى تغيير أو مبالغة وبوفاء كبير للواقع وسيكولوجية الأفراد، ويأتى اللعب عندما يكون الممثل مدركاً للبعد المسرحى فيعطى إيقاعاً وزمناً وفضاءً وشكلاً لارتجاله بالنسبة للجمهور، ونحن نبدأ بالصمت لأن الكلمة تنسى فى أغلب الأحيان، والارتجال فى أولى مراحله يتيح لى مراقبة نوعية لعب الطلبة كيف يقومون بأداء أشياء بسيطة للغاية وكيف يصمتون، وبعد إنجاز عمل أولى حول تيمة الانتظار نعيد تناول التيمة فى صفائها مع ترك البعد التكنيكى والحكائى لكى نقلب التيمة ولا نحتفظ سوى بالمحرك؛ بينما العمل بالقناع المحايد يأتى بعد الأداء السيكولوجى لوجه الصامت.

ويعمل القناع المحايد على تطوير وجود الممثل فى الفضاء الذى يحيط به ويجعله فى حالة اكتشاف وانفتاح ومستعداً للاستقبال، وهو يتيح له أن ينظر ويسمع ويشعر وندخل فى القناع المحايد كما نتوغل فى أعماق شخصية، بينما القناع السلبى يظهر الجسد بصورة أقوى.

أما المرحلة الثالثة للعمل بالقناع المحايد فتقوم على التقمص، وبطبيعة الحال لا يتمثل الأمر فى التقمص الكامل فذلك يكون أمراً خطيراً.

وفى إطار البعد الدرامى يستخدم جاك فى ذلك طريقة الارتكاز على ديناميكية الطبيعة وحركات الأفعال والحيوانات والمواد من أجل الاستفادة بها لأهداف معبرة لإجادة أداء الطبيعة البشرية والهدف هو الوصول إلى مستوى معين للنقل المسرحى خارج إطار اللعب الواقعى. وذلك إما بتأنيس أحد العناصر كأحد الحيوانات وإعطائه سلوكاً وجعله يتكلم أو يكون فى حالة اتصال مع آخرين، ولا يعتمد جاك فى أعماله على أية نصوص ولا على مسرح مرجعى وتكون الحياة مادة قراءة أولى، "يكون التعرف على الحياة بواسطة الجسد المومئ وإعادة اللعب، وانطلاقاً من هذا اللعب فالخيال يدفع الطالب نحو آفاق أخرى ومناطق أخرى، وبدءاً من اللعب السيكولوجى الأول تقوم بالارتقاء نحو مختلف مستويات اللعب وخاصة بفضل الأقنعة، وبالتوازى تتم المرحلة الثانية فى العمق وتؤدى إلى الالتقاء بالحياة الجوهرية فيما أطلق عليه المنبع الشعرى المشترك الذى يتشكل داخل أجسادنا والمحاولات الإيمائية باستخدام الإيقاع والفراغ وقوى الأشياء الساكنة».

كما يقترب أعضاء هذه المدرسة من الألوان والأضواء بعيداً عن الرمزية من خلال تأثير اللون داخلياً على الطلاب فهناك زمن وفضاء وإيقاع وضوء تتوافق مع كل لون وهذا التدريب فى خدمة تناول الشعر والرسم والموسيقى، ويتم تطبيق ذلك على النصوص الشعرية يتم العمل على الكلمات قبل مقابلة النصوص، وكذلك اللعب بالأنغام قبل دخول عالم الموسيقى ثم يتم الوصول إلى لعب الشخصية واستقبال الطلاب لها، والفرق كبير جداً بين الممثلين الذين يعبرون عن حياتهم والذين يقومون باللعب حقيقة وهناك يكون للقناع أهمية كبيرة، ويتعلم التلاميذ أن يلعبوا شيئاً غير أنفسهم بل يلعبون مع أنفسهم؛ وهنا تكمن غرابة عمل الممثل، وللبعد عن ظاهرة التأثير المتبادل يتم اللجوء إلى استخدام الحيوانات وبالتدريج يظهر الكوميديانات الفروق الدقيقة الخاصة بهم والتعقيدات التى تصادفهم، وهكذا تبنى شخصياتهم حول نقاط ارتكاز ثابتة وتتم محاولة استكشاف الارتجال فى محاضرات جماعية من خلال تشكيل المجموعات.

كما أن دراسة تشريح الجسد الإنسانى ساعدت على تطوير الإعداد الجسدى التحليلى مع وضع كل جزء من الجسم الإنسانى فى حالة لعب على أن يساعد كل منهم الآخر على اكتمال الحركة الصحيحة، دون أن يكون الجسم عبئاً ثقيلاً ودون أن يتطفل على ما يجب أن يفعله ويعتمد على الرياضة الدرامية بحيث يكون لكل حركة وكل إشارة وكل إيماءة ما يبررها.

بهلوانية درامية

ثم يواصل جاك طرح رؤيته فى المدرسة قائلاً: تبدأ البهلوانية الدرامية بقفزات وشقلبات وتزداد صعوبتها بالتدريج، ويصل الممثل إلى أقصى حد للتعبير الدرامى عن طريق اللعب البهلوانى، وتأتى حركات الشعوذة مكملة للتناول البهلوانى، وتحليل حركات الجسم البشرى بالطبيعة والأفعال البدنية المختصرة فى أدائها هى أساس التدريب الجسدى للمدرسة، وتحليل أى فعل بدنى ليس مجرد إبداء رأى تجاهه إنما اكتشاف معرفة به، وهى أساس أن يتعلم بالنسبة للأداء المسرحى.

وينبغى أن يكون الأداء الجسدى نابعاً من الأداء السيكولوجى، كما أن محاكاة الفعل بواسطة الإيماء هو قاعدتنا لتحليل الأعمال البدنية للإنسان ، ويقوم على استرجاع عمل بدنى بصورة أقرب ما تكون إلى الواقع بدون نقل، بل بتقليد الشىء، ويلى تحليل حركات الجسم البشرى تحليل حركات الطبيعة والعناصر والمواد والحيوانات والتى تتتبعها بالتوازى فى محاولات تقمصها والحركات التى يثيرها الارتجال تعاد بطريقة فنية مع محاولة توضيح مختلف أجزاء الجسم.

كما عرض جاك لوكوك فى كتابه لغات الحركة من البانتومايم ذلك التكنيك المحدود والحركات التى تحل محل الكلمات إلى التصوير الإيمائى الذى يقوم على أساس استخدام الجسد لتصوير الأشياء بالأشكال وعناصر الديكور وغيرها .

وكذلك المجالات الدرامية الكبرى : الميلودراما التى تلعب العواطف الكبيرة دوراً مهماً فيها كالخير والشر والكوميديا ديلارتى الإنسانية مؤكداً أن هذه الكوميديا والأقنعة الخاصة بها فى منهجه التعليمى منذ البداية فى المدرسة.

ومع فرق الزمن كانت موضة الأكليشيهات واللعب على الطريقة الإيطالية قد بدأت فى الانتشار والتراجيديا هى أكبر مجال درامى على الإطلاق، ثم تناولها فى المدرسة أيضاً بدءاً من الاكتشافات التى وجدها جاك فيما يتصل بالكورس. وقام بتطبيقها من خلال رؤية تربوية مؤكداً أن هناك عنصرين ينسقان المجال التراجيدى الكورس والبطل، ويبدأ ميلاد الكورس مع أجمل التمارين المتنوعة فى المدرسة. ثم تأتى بعد ذلك لحظة اختيار النصوص وشرع جاك فى استثارة أدباء جدد بدلاً من الاعتماد على النصوص الجاهزة وبما أن الإيماء انفتح على المسرح فقد انفتح بصورة أكبر اتساعاً على الحركة وبالذات الرقص؛ فبعض مصممى الرقصات عادوا إلى المسرح يبحثون عن حركات فقدها الرقص.

ويختتم جاك لوكوك كتابه قائلاً: هناك صعوبة تواجهنا فنحن نمر بمرحلة من المسرح المغالى فى السطحية والاهتمام بالشكل الجمالى مع السير وراء الموضة وآخر الصراعات، وكثير من العروض اليوم تريد – بأى شكل – أن تخلق الحدث وأن تفاجئ الجمهور بما هو غير مألوف، لكنه يسعى فى مدرسته رفض هذا النوع من المسرح ويتوجه مع تلاميذه إلى أشكال أكثر بساطة وإن كانت أكثر قوة ما دامت تمد جذورها فى أعماق الأشياء البسيطة فى الحياة.

عفت بركات

● إنه مما يدعو إلى اللبس استخدام كلمة دراما كمرادف لكلمة مسرح أو استخدام كلمة مسرح كمرادف لكلمة دراما، فالدراما، كمفهوم، أشمل من المسرح، ومن هنا فإن الباحث يستخدم كلمة دراما مسرحية على أساس أن كلمة دراما تتعلق بالنص أو الكلمة، على حين أن المسرح هو تجسيد مرئى للدراما من خلال مفردات اللغة المسرحية.



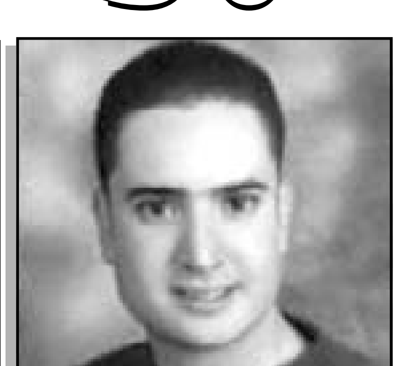
الممثلة الليبية حنان الشويهرى مثلها الأعلى يحيى الفخرانى

ما زالت تعمل بروح الهواية، على الرغم من أنها عضو نقابة وانتهت من دراستها فى كلية الآداب قسم تربية وعلم نفس وتعمل منذ سنوات فى المسرح ببنغازى التى تعّد أكثر مدن الجماهيرية الليبية اهتماماً بفن المسرح، وتقديماً للأعمال الكوميدية، والجادة التى تعالج مشاكل المجتمع.

الشويهرى معجبة جداً بالفن المصرى وتتمنى أن تتاح لها الفرصة لمشاهدة عروض المسرح، وتعتبر الفنان "يحيى الفخرانى" مثلها الأعلى، وكانت تتمنى رؤية مسرحيته "الملك لير"– ملحوقة يا حنان– كما تتمنى العمل مع المخرجين إسماعيل عبد الحافظ، ومجدى أبو عميرة ومحمد النقلى، وتحلم بالعمل على خشبة المسرح المصرى فهى تجيد اللهجة المصرية بدرجة جيد جداً.

شاركت حنان فى العديد من العروض وسافرت إلى العديد من المهرجانات الخارجية بتونس والخرطوم، والقاهرة مؤخراً، حيث شاركت كممثلة فى العرض الليبى "توقف" ضمن فعاليات الدورة الـ (9) للمهرجان التجريبى.

أميرة شوقى



عمرو عبد العزيز المسرح لا يقبل شريكاً

الذين لم يتابعوا مشوار عمرو عبد العزيز، ورأوه يؤدى دور تامر فى «ولاد اللذينه» فوجئوا بأدائه، وعرفوا أن ترشيح د. أشرف زكى له لأداء هذا الدور كان فى محله .. على عكس ما يتابعونه والذين لم تكن لديهم مفاجأة من أى نوع !

مشوار عمرو عبد العزيز فى المسرح ليس طويلا .. ولكنه حافل .. ويمكن تتبعه منذ تخرجه فى قسم المسرح بكلية الآداب شعبة تمثيل وإخراج من جامعة 6 أكتوبر وكان عمرو أول دفعته .. قدم عمرو أثناء الدراسة العديد من المسرحيات منها:

منها «السلطان الحائر» لتوفيق الحكيم من إخراج خليل مرسى، دائرة الطباشير «القوقازية» لبريخت، «ثورة الموتى»، شفيقة ومتولى، و«سكة السلامة» .. وشكسبير قاتلا. التى أخرجها يوسف الوكيل وقدم من خلالها أربعة نصوص لشكسبير وهى «روميو وجوليت، ومكبث، وهاملت، والملك لير ».. أما أول التفاتة إلى موهبة عمرو فكانت شهادة تقدير فى التفوق المسرحى حصل عليها عن دوره فى عرض اسطبل عنتر من إخراج ياسر الطوبجى .. بعدها التحق عمرو بورشة استديو الممثل التى يديرها محمد صبحى وهى الورشة التى صنعت علامة فارقة فى مشوار عمرو المسرحى .. فقد تعلم فيها الكثير من محمد صبحى وبخاصة الالتزام واحترام تقاليد المسرح والجمهور.

بعد ذلك التحق بورشة التمثيل بمركز الإبداع الفنى قبل أن يقدم عرض «ما تقلقش» عن رواية بنك القلق لتوفيق الحكيم من إخراج جمال عبد الناصر، وكانت «ما تقلقش» «وش السعد» على عمرو على حد تعبيره – فقد فاز بجائزة أحسن ممثل صاعد عن دور «الداعية الكاجوال» .. محققا نجاحا جماهيريا، وإيرادات مرتفعة.

عمرو عبد العزيز لم يجمع إلى مسرح فنا آخر غير المسرح .. طيلة مشواره.

وهو ما لا يخفى على من تابعوا عمرو .. وعلى من لم يتابعوه!

مى سكرية

الجبالى.. «الطاقة الذرية بالنهار» و«الإسكافى » بالليل!

صحيح أن محمد حسن الجبالى موظف فى هيئة الطاقة الذرية ، ولكن الصورة الشائعة للموظف شىء.. والجبالى شىء آخر.. إنه طالب فى كلية الإعلام جامعة القاهرة «تعليم مفتوح»، وحاصل على دورة الدراسات الحرة بالمعهد العالى للفنون المسرحية 2006 بتقدير جيد جداً، عضو مجلس إدارة مركز شباب إمبابة، وروحه فى التمثيل.. حلمه وحبه وهوايته الأولى.. من أيام المسرح الدراسى بدأ مشواره عام 1988على يد الممثل صبحى خليل الذى أشركه فى المسرح الدراسى عبر عدة مهرجانات، منها ما أقامته الجمعية العربية لهواة المسرح، ومنها مهرجانات الجمعيات الثقافية .. وحصل على عدة جوائز منها جائزة التمثيل الثانية فى مهرجان الجمعيات الثقافية بدمنهور، وجائزة الديكور الأولى فى مهرجان الجمعية المصرية لهواة المسرح. الجبالى عضو بفرقة استوديو الممثل للفنان محمد صبحى وحصل فيها على دورة التمثيل بالسينما والتليفزيون على يد الدكتور محمد عبد الهادى، ثم تعددت مشاركاته المسرحية «حكمت هانم ألماظ» على المسرح القومى، «الواغش» على مسرح الغد، «رجل الأقدار» التى قام ببطولتها نور الشريف؛ إضافة إلى مسرحيات الهيئة العامة لقصور الثقافة: «جحا والواد قلة» بفرقة ثقافة إمبابة، «العرض القادم» لنقابة الجيزة، «قصر الحواديت» لقصر ثقافة سوزان مبارك. وأخيراً خطا خطوته الأولى فى عالم الاحتراف فى العرض الحالى «الإسكافى ملكا» على المسرح القومى... الجبالى شارك فى عرض «قطايف عصافيرى» من إخراج حمدى حسين الذى عرض على قصر ثقافة سوزان مبارك . إن سكة الاحتراف قد انفتحت مدعومة ببصمة كوميدية للجبالى لا تخطئها العين!

ريهام عبد التواب من البدرشين إلى خشبة المسرح

بعد أن حصلت ريهام عبد التواب يحيى على بكالوريوس الخدمة الاجتماعية قررت أن تكثف جهودها فى المسرح، الفن الذى عشقته منذ طفولتها والتحاقها مع أختها مروة بفريق التمثيل فى مركز شباب البدرشين، وهو ما لفت إليها أنظار بعض المخرجين الذين شجعوها وأسندوا إليها أدواراً صغيرة فى أعمالهم، وهو ما جعلها تلتحق بفريق التمثيل فى معهد الخدمة الاجتماعية لتشارك فى عروض الفرقة التى أخرجها خالد أبو بكر وعمرو حسن، وتنطلق بعدها إلى عالمها الأثير فتشارك فى عدد من العروض منها «العاشق الولهان» لعبد الستار الخضرى وإخراج عادل حسان، على مسرح السلام، و«أخبار أهرام جمهورية» لإبراهيم الحسينى والمخرج الراحل حسن عبده، و«الشاطر حسن» لفؤاد حداد، وحمدى حسين، «اتعلموها » تأليف أشرف عبد الحميد وإخراج عصام رشوان، وعرض «لعنة الفراعنة» لعبد الفتاح البلتاجى وسمير الشامى و«أزمة أوكا » تأليف رأفت سليمان، و«حلم ليلة صيف» إخراج محمد زعيمه، و«شاهد عيان»، وتتوالى عروض ريهام فتشارك أيضاً فى «عريس لبنت السلطان»، و«نشيد العودة»، و«أرض الميعاد »، و«جواب» للمخرج كرم أحمد، كما شاركت فى « الليل والسكن»، و«صعلوك فى وادى الملوك» للمخرج عمرو حسن، ومن أعمال شكسبير أيضاً شاركت فى «هاملت» و«مكبث» مع المخرج طارق عبد اللطيف، ومع خالد أبو بكر قدمت عرض «أولاد الغضب والحب»، ولم تنس ريهام مع زحمة العروض التى شاركت فيها أن تدعم موهبتها وتصقلها بالدراسة، فالتحقت بالعديد من الورش فى عناصر العرض المختلفة؛ منها ورشة الديكور مع صبحى السيد، وورش أخرى للتمثيل مع المخرج حمدى حسين.



ريهام تعمل مدرّسة تربية مسرحية، حتى تظل قريبة من فن المسرح، وحتى تساهم بدور آخر فى خدمة هذا الفن.

الجوائز ثبتت أقدام «نهى» على المسرح وفى السينما

منذ نشأتها فى الزقازيق وهى تحلم بدخول عالم المسرح حتى واتتها الفرصة فى المسرح الجامعى عندما التحقت بكلية الآداب قسم علم النفس بجامعة الزقازيق واقتنعت بممارسة التجربة مع المخرجة سحر الدنجاوى فاشتركت فى مسرحية "جوا الدايره " تأليف وإخراج سحر الدنجاوى وحصلت على جائزة أفضل ممثلة أولى عن أول عروضها فى مهرجان الجامعة ودفعها ذلك النجاح إلى الاستمرار فاشتركت فى عرض "الراعى" من إخراج زكريا الرفاعى وحصلت فيه أيضاً على أفضل ممثلة ثانية فى مهرجان الجامعة فقررت عدم التخلى عن هذا العالم، شاركت نهى بعد ذلك فى نوادى المسرح من خلال عرض "بروفة" تأليف وإخراج محمد الدرة. وحصلت أيضاً على أفضل ممثلة، ثم شاركت فى الثقافة الجماهيرية كعضوة بالفرقة القومية للزقازيق وشاركت فى عرض "يوليوس قيصر" ثم شاركت فى عرض "أهل الكهف" إخراج عمرو قابيل، وفى ثقافة التل الكبير شاركت فى عرض "زيارة السيدة العجوز" إخراج مصطفى هلال وعرض "النقرزان" إخراج أحمد عجيلة ثم شاركت فى "سهرة مع سعد الله ونوس" إخراج إبراهيم شكرى، وتؤكد نهى أن دراستها لعلم النفس أكسبتها الكثير من رؤية عالم المسرح بشكل مختلف وأضاف إليها كممثلة لذلك أصرت على استكمال مسيرة الدراسة لتلتحم بهذا العالم بوعى أكبر فالتحقت بمعهد النقد الفنى بأكاديمية الفنون لدراسة المسرح ثم شاركت بعد ذلك فى مسرحية "العبيدان" إخراج سيد عونى. شاركت نهى فى أداء فيلم روائى بعنوان "السنترال" تأليف وإخراج محمد حماد، وتنشغل هذه الأيام بالتدريب على الرقص الشعبى لأنها تؤمن أن كل هذه التدريبات تنمى الموهبة لدى الممثل وتثبت أقدامه على خشبة المسرح، كما تحلم بفرصة أوسع وأكبر لكل فنانى الأقاليم بالظهور.

عفت بركات

كان ياما كان

عبد النبى فرغلى جوكر المسرح فى أسيوط

(عبد النبى فرغلي) هو بحق (جوكر) الحركة المسرحية في أسيوط، فهو الممثل القدير على خشبة المسرح، وخلف الكواليس هو الملقن والميكانيست والمشارك فى تنفيذ الديكور، وتصميم الملابس، وقد مكنه عمله بالمسرح المدرسى من اكتساب العديد من الخبرات.. فهو "ماكيير" مبتكر على درجة عالية من الإتقان، وهو مصمم ديكور يتناسب مع إمكانيات العروض المسرحية الفقيرة ماليا. وقد دفع نشاط عبد النبى المتعدد فى العرض المسرحى الواحد إلى اتهامه - من قبل المنافسين والحاسدين - بالاسترزاق، لكن عبد النبى فرغلى لا يرى ذلك بل يراه محبة زائدة.

شكل عبد النبى فرغلى مع الراحل "عبد السلام الكريمى" لفترة طويلة حجر الزاوية للنشاط المسرحى فى أسيوط بعامة، فلا نشاط فى مسرح الثقافة الجماهيرية إلا بوجودهما، ولا عمل فى المسرح المدرسى ولا مسرح الشباب والرياضة إلا بموافقتهما. وقد رأى فيهما البعض مركز قوة، ورأى الآخرون فيهما سندا للحركة الفنية.

عمل عبد النبى فرغلى خلفاً لصديقه الفنان الكبير عبد السلام الكريمى مفتشا للمسرح المدرسى بأسيوط، حتي اختلف مع وكيل وزارة التربية والتعليم، فقدم طلبا بخروجه من الخدمة وتسوية حالته، وظل يعطى لفرقة أسيوط القومية المسرحية كل وقته حتى فقد بصره، ولكن لم يفقد اهتمامه بالحركة المسرحية ومتابعة تطوراتها.

- من مواليد **1929/8/18**.

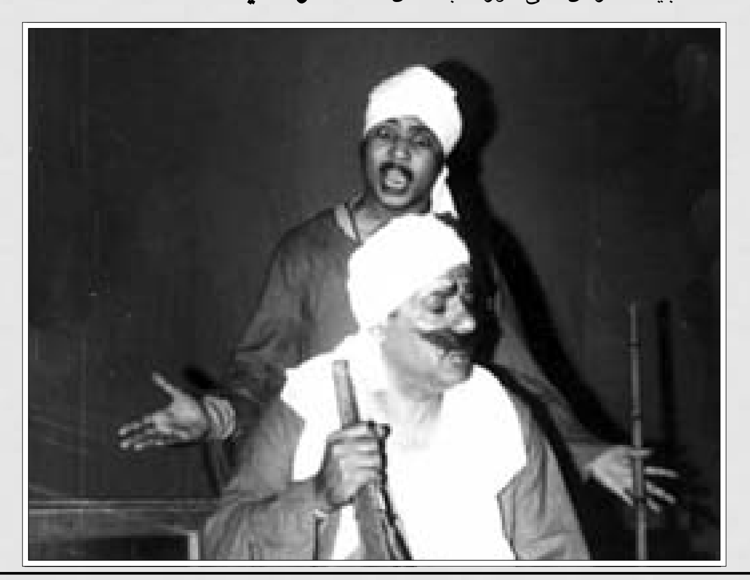
● **دبلوم الصناعات عام 1950.**

-شارك ممثلا في معظم أعمال فرقة أسيوط القومية المسرحية وهو أحد المؤسسين لها.

- متزوج ويعيش بين أحفاده.

● **كيف بدأت علاقتك بالمسرح؟**

- بدأت علاقتى بالمسرح منذ الدراسة، كنا نتردد على الساحة الشعبية كأعضاء فى فريق المسرح، حين حضر إلى الساحة الشعبية (عزيز باشا أباظة) الشاعر والكاتب المسرحى المعروف، وكان أيامها مديراً لمديرية أسيوط، يعنى (محافظة أسيوط) وكان أيامها يكتب مسرحية "العباسة". وكان يحضر إلى الساحة مع "محمد توفيق خشبة" ليلاً، وكنا نجتمع حوله ويطلب منا كأعضاء فرقة مسرح إلقاء ما كتبه. وعلي ضوء الإلقاء كان يعدل فيما يكتبة. حتى انتهي من كتابة المسرحية وسلمها إلى المخرج المسرحى الرائد سعد ألكريمى. وكان لى شرف المشاركة فى المسرحية. وأذكر أننا شاركنا بالمسرحية فى مسابقة على مسرح الأوبرا مع فرقة الإسكندرية والفرقة «الأباظية» وفرقة كلية التجارة وفرقة أسيوط. وقبل أن تكمل الفرقة عرضها تحمس أحد أعضاء لجنة التحكيم وأوقف العرض ليعلن فوز فرقة أسيوط بالمركز الأول (كأساس المسابقة)، لكن مدير الساحة الشعبية اعترض على فوزنا بالكأس وطلب الحصول علي المركز الثاني (250جنيها) لينفقها على الفرقة. واستجابت اللجنة المنظمة لطلبه. والطريف أن عرض المسابقة كان أيام امتحانات الدبلوم، وقد تركت امتحان مادة الرسم الصناعى لألحق بعرض المسابقة المسرحية بالقاهرة. وطبعا سقطت فى المادة لكننا نجحنا فى المسابقة.



● **ما العمل المسرحى الذى تعتز به والعمل المسرحى الذى ندمت علي المشاركة فيه؟**

- أعتز بأكثر من عمل مثل دورى فى مسرحية (قطة بسبع أرواح) التى حصلت عن دورى بها على جائزة الممثل الأول عن دور (عنانى الحنش) وأيضا مسرحية (هاملت يستيقظ متأخراً) وكنت أقوم بدور مقعد على كرسى متحرك وحصلت على جائزة تمثيل عن هذا الدور.

أما المسرحيات التي ندمت على المشاركة فيها فهى قليلة ولم أعد أذكر اسم المسرحية لكن أذكر اسم المخرج (محمود يوسف). ولم أكن راضيا عن دورى فى مسرحية (الشبك) التي أخرجها لنا "عبد الغفار عودة."

● **هل أنت سعيد بمشوارك المسرحى؟**

- فى المسرح المدرسى كنت أقوم بعملى الرسمى الذى كلفت به، لكن سعادتى كانت ولا تزال بدورى فى مسرح الثقافة الجماهيرية أنا سعيد جدا بهذا الدور ولست نادماً، ولو لدى الصحة لواصلت العمل بالفرقة.

● **كيف ترى المسرح المصرى الآن؟**

- المسرح المصرى منهار الآن.. المسرح فى انهيار.. المسرحيات التى تقدم هزيلة لا هدف لها.. والممثلون يقلدون مطربي الفيديو كليب فى الأداء السريع، أحيانا لا أستطيع متابعته حينما يعرض فى التليفزيون أو أسمعه فى الإذاعة.

● **هل المسرح فى الأقاليم حركة فنية أم ظاهرة موسمية طارئة؟**

- لا، المسرح فى الأقاليم حركة فنية حقيقية أنتجت لمصر العديد من الأسماء الكبيرة فى مجال التمثيل والتأليف والإخراج. هات لى واحداً من الممثلين الكبار والمخرجين لم يتمرن فى مسرح الثقافة الجماهيرية فى الأقاليم، ومن الكتاب والمخرجين لم يستفد من تجربة مسرح الثقافة الجماهيرية بالأقاليم لكنها لا تقوم بدور مناسب.

● **ما الذى يعوق المسرح فى الأقاليم عن القيام بدوره؟**

- عدم توافر التمويل الكافى وعدم توافر النصوص والكوادر الفنية. ما المانع أن تعين الثقافة الجماهيرية كما تعين الموظفين - مخرجين مقيمين بالأقاليم ليكونوا متفرغين لعمل المخرج. كان المخرج يأتى ومعه النص ويتركنا ليلحق بعمل آخر فى التليفزيون أو فى الإذاعة، لأن العقد لا يكفى وليس له مصدر دخل ثابت. المخرج المتفرغ هو حل مشكلة الفرق المسرحية فى الأقاليم.

● **هل تتابع الدوريات المسرحية والمطبوعات مثل (مسرحنا) هل سمعت بها؟**

- نعم سمعت بها وهى مطبوعة جيدة تحتاج لقارئ خاص (ما ينفعش تقراها وانت ماشى) قراءة "مسرحنا" تحتاج لجهد، بعد كده مطبوعات إيه؟!

● **ما رأيك فى دور وتأثير مهرجان المسرح التجريبى؟**

- المهرجان لا تأثير له على الأقاليم، ساعات يتعمل ويخلص ما نحسش بيه.. لأن عروضه تقدم فى القاهرة، الأقاليم لا تتأثر به، ولا تعرف عنه شيئا قد يكون له تأثيره على فرق الشباب فى القاهرة ولكن نحن لا تصل إلينا مطبوعاته ولا نشاهد عروضه.

● **كيف ترى تجربة نوادى المسرح بالثقافة الجماهيرية؟**

- التجربة فى حد ذاتها مفيدة لكنها الآن ليست على المستوى. كان الأول تقام على هامش تقييم العروض بالمواقع ندوات وتقدم فيها ملاحظات عقب العرض المسرحى فيستفيد منها المخرج، والممثلون، والمتفرجون، والشباب بشكل عام.

■ درويش الأسيوطى

ذاكرة المسرح

فرقة الريحانى (2)

بعد وفاة الريحانى فى عام **1949** اجتمع نجوم الفرقة والإداريون بها بقيادة الكاتب المبدع بديع خيرى، وقرروا ضرورة استمرار الفرقة باسم الريحانى وتقديم عروض الريحانى (إعادة تقديم الريبرتوار) مع تقديم نصوص جديدة يقوم بتأليفها بديع خيرى، وبالفعل قام بأداء أدوار الريحانى نخبة من الفنانين فى مقدمتهم عادل خيرى، فريد شوقى، أبو بكر عزت، وإن لم يوفق منهم أحد للوصول إلى مستوى وعبقرية الريحانى والذى كتبت له هذه الأدوار خصيصاً، وبالتالى لا يستطيع سواه أداءها بنفس براعته، وقد قام بإخراج العروض نخبة من المخرجين فى مقدمتهم عبد العزيز أحمد، سراج منير، حافظ أمين، عدلى كاسب، عادل خيرى، نبيل خيرى، وشارك فى بطولة عروضها من أعضاء الفرقة مارى منيب، جمالات زايد، حسن فايق، ميمى شكيب، محمد شوقى، عباس فارس، نجوى سالم، سعاد حسين، محمد الديب، سيد سليمان، محمود لطفى.



الريحانى فى احد عروض الفرقة

واستمرت الفرقة فى تقديم مواسمها المنتظمة حتى النصف الثانى من السبعينيات؛ وذلك بالرغم من وجود تلك المنافسة الشرسة وتأسيس العديد من الفرق الكوميدية ومن أهمها فرقة إسماعيل يس، تحية كاريوكا، ثلاثى أضواء المسرح، الفنانين المتحدين وبعد ذلك الكوميدى المصرية، والمصرية للكوميديا، والمسرح الجديد، والفنانين المصريين، وعمر الخيام، ومسرح الفن، وذلك بخلاف فرقة المسرح الكوميدى التابعة لمسرح التليفزيون عام **1962** ثم تبعيتها للبيت الفنى للمسرح عام **1966.**

تأثرت الفرقة ومسيرتها كثيراً بوفاة عادل خيرى عام**1963** ومن بعده بديع خيرى **1966** ثم مارى منيب عام **1969** واستمرت الفرقة بإدارة نبيل خيرى وشقيقته لفترة السبعينيات.

كتب "بديع خيرى" للفرقة وحتى تاريخ وفاته**(32)**اثنتين وثلاثين مسرحية، ولكن للأسف فإن هذه النصوص الأخيرة لم تكن بقوة وجودة نصوص مرحلة النضج الفني للريحاني، خاصة وقد ظهر جيل جديد من كتاب المسرح المتميزين خلال فترة الستينيات، وجدير بالذكر أن أغلبية النصوص التى كتبها بديع خيرى بعد عام **1950** كانت مقتبسة من أصول فرنسية.

ونظراً لافتقاد الفرقة لنجومها الكبار تباعاً إما للوفاة أو بالاعتزال أو بالانضمام لفرق أخرى وفى مقدمتها فرقة إسماعيل يس، استعانت الفرقة بجيل جديد من المخرجين فى مقدمتهم عبد المنعم مدبولى، السيد راضى، سمير العصفورى، حسن الإمام، السيد بدير، حسن عبد السلام، كما استعانت الفرقة بعدد من النجوم لإثراء عروضها وفى مقدمتهم عبد المنعم مدبولى، أبو بكر عزت، فريد شوقى، نيللى، ليلى طاهر، عمر الحريرى، هدى سلطان، فاروق فلوكس، السيد زيان، إبراهيم سعفان، جمال إسماعيل، بوسى، محمد عوض، ثريا حلمى، حسين عبد النبى، نادية لطفى، كمال الشناوى، حسن مصطفى، نبيلة السيد، صلاح نظمى، حامد مرسى، نظيم شعراوى، آمال شريف، ميمى جمال، خيرية أحمد، سهير البابلى، مجدى وهبة، مظهر أبو النجا، نبيل بدر.

ويتضح من الأسماء السابقة أن الفرقة خلال فترة الستينيات والسبعينيات لم تحافظ على ثبات تكوينها الفنى بالعضوية الدائمة لنجومها، بل تغيرت اختيارات المخرجين وكذلك أسماء مؤلفى النصوص وبالتالى النجوم من عرض لآخر، واتسمت الفرقة خلال هذه الفترة وحتى آخر عروضها فى أوائل الثمانينيات باتباعها لأساليب المسرح التجارى.

قدمت الفرقة معظم عروضها على مسرح الريحانى بعماد الدين، كما قدمت بعض عروضها بمسارح الإسكندرية.

ومن العروض الجديدة التى قدمتها الفرقة بعد وفاة الريحانى شارع الغلابة، عريس فى أجازة، سنة مع الشغل اللذيذ، فى بيتنا نونو، باى.. باى، الملاك الأزرق، جوازة بمليون جنيه، أولاد على بمبة، يا حلوة ما تلعبيش بالكبريت، أه من حلاوتها، كلام فارغ جداً، الحرامية، الرعب اللذيذ، الدنيا لما تضحك، مين ما يحبش زوبة، واحد لقى شقة، مية تحت الصفر، وراك وراك والزمن طويل، الزوج أول من يلعب، **4-2-4** الحظ لما يفرقع، جوزى راح فين، أروح لمين من الستات، الستات لبعضهم، خلينى اتبحبح يوم، كان غيرك أشطر، الرجالة ما يعرفوش يكدبوا، إبليس وشركاه، الحكم بعد المداولة، سلفنى حماتك.

ويمكن من خلال رصد ومتابعة أسماء المسرحيات السابقة ملاحظة تجارية عناوينها فى محاولة لاكتساب جمهور الانفتاح فى السبعينيات، وكذلك لمواجهة تلك المنافسة الشرسة مع الفرق التجارية التى انتشرت خلال هذه الفترة.

وجدير بالذكر أنه ومنذ عام **1966** (عام وفاة بديع خيرى) فإن الفرقة قد اعتمدت على تقديم مسرحيات جديدة- بخلاف عروض الريبرتوار- اعتماداً علي بعض النصوص المقتبسة أو المؤلفة حديثاً، ومن أهم كتاب هذه النصوص التى قدمت: أبو السعود الإبيارى، عبد الله فرغلى، جليل البندارى، السيد بدير، يوسف عوف، نبيل بدران، بهجت قمر، عبد الرحمن شوقى، بهيج إسماعيل.

وبرغم خروج الفرقة بعروضها خلال فترة الستينيات والسبعينيات عن إطار "الريحاني" وعدم الالتزام بأسلوبه ومنهجه؛ إلا أن الفرقة كانت من فترة لأخرى تعيد بعض عروض الريبرتوار وخاصة لتلك المسرحيات التي تحقق نجاحاً جماهيرياً كبيراً وفى مقدمتها: الدلوعة، حسن ومرقص وكوهين، إلا خمسة، مين يعاند ست، لو كنت حليوة، حكاية كل يوم.

هذا ويجب ملاحظة أن بعض المسرحيات الحديثة قد حققت نجاحاً جماهيرياً كبيراً، ومثال لها "سنة مع الشغل اللذيذ" من إخراج السيد بدير، وبطولة ليلى طاهر، وعدلى كاسب، وأبو بكر عزت، وإبراهيم سعفان، حيث كانت أول مسرحية يستمر تقديمها لسنوات، وكذلك نجحت مسرحيات: بمبة كشر، أولاد على بمبة، الملاك الأزرق، الحرامية، واحد لقى شقة، فى تحقيق مكاسب مادية، وكان لها أيضاً الفضل فى إلقاء الضوء على مجموعة من النجوم الشباب حيث يحسب للفرقة تقديمها لكل من: إبراهيم سعفان، فاروق فلوكس، سيد زيان، مظهر أبو النجا، آمال شريف، نبيلة السيد.

■ د. عمرو دواره

مجدد بروفة

الرقص مع الزمن

■ يسرى حسان
ysry_hassan@yahoo.com

في قاعة صلاح عبد الصبور بالطليعة، وفيما كنت أشاهد عرض "الرقص مع الزمن" للمخرج أحمد إبراهيم، لاحظت أن هناك أسرة تصفق بحرارة كلما أدى الفنان محمود مسعود مشهداً... كما لاحظت أن هناك سيدة تحمل طفلاً رضيعاً، وكلما بكى راحت «تهننه» حتى لا "يشوشر" على الممثلين!

بعد العرض اكتشفت أن الأسرة، التى تصفق بحرارة، انصرفت مع محمود مسعود، أى أنهم أقرباؤه أو معارفه، أما الطفل الذي كان يبكى، وأمه «تهننه»، فاكتشفت أنه ابن منير مكرم.

لم يسعفنى الوقت لكي أتحقق من شخصيات العشرة الآخرِين الذين كانوا فى القاعة لأعرف مَن منهم صديق أو قريب المخرج أو العازفين أو المجموعة التى شاركت في العرض.

ليس لي اعتراض، بالتأكيد، على حضور أقارب المشاركين، فهذا شيء حسن، كما ليس لي اعتراض على بكاء ابن منير مكرم، لأن لدى مثله، تخوفى، فقط، كان على منير نفسه حتى لا يفقد تركيزه.. وهذه ليست وقيعة بين منير وابنه الرضيع!

وبغض النظر عن تصفيق أسرة محمود مسعود وبكاء ابن منير مكرم، فقد استمتعت بهذا العرض وبأداء الممثلين الموهوبين.. ذلك الأداء المقنع، ربما لأن هناك تماساً واضحاً بين الشخصيتين اللتين في العرض، وبين من أدياهما؛ أى أن الخبرات الشخصية للممثلين كانت معيناً قوياً على تجسيد الشخصيتين بكل أبعادهما النفسية.. ودعك من مشاكل زوايا الرؤية التى فى حاجة إلى إعادة نظر من المخرج.. والعرض، فى مجمله، يحسب لمسرح الطليعة ومديره محمد محمود.

السؤال الآن .. لماذا لا يشاهد الجمهور هذه النوعية من العروض؟ فى ظنى أنها مشكلة تسويق، ولا أدرى هل هناك بروتوكولات للتعاون بين البيت الفنى للمسرح وبين جهات مثل الجامعات والمجلس القومى للشباب وغيرها أم لا؟ أتمنى عمل مثل هذه البروتوكولات، لأننا نظلم هذه العروض الجيدة بتركها لظروفها، ولعلاقات العاملين بها، دون أن نجلب لها المشاهدين أو حتى نحركها للذهاب إليهم فى مواقعهم، وأرجو أن يهتم أشرف زكى "رئيس البيت الفنى" بهذا الأمر، خاصة أننى شاهدت فى اليوم نفسه عشرات الأطفال فى عرض "فركش لما يكش" وعلمت أن العرض يتم تسويقه للمدارس الابتدائية.. لماذا لا نسوِّق عرضاً مثل "الرقص مع الزمن" لطلاب الثانوية والجامعات ومراكز الشباب.. فهو رقص بالمعنى الوجودى وليس رقصاً "على واحدة ونص" ستتدفق الجماهير لمشاهدته من كل حدب وصوب ! لأننا بلد "نموت فى الرقص"!

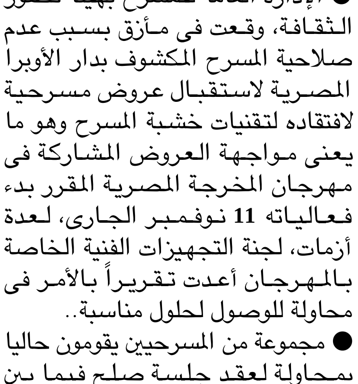


مسرحنا MASRAHONA
الاثنين 2007/11/5
السنة الأولى ـ العدد 17

حديقة الأزبكية تستعيد مجدها القديم


■ فاروق حسنى


■ د. عبد العظيم وزير


■ د. اشرف زكى

يقوم البيت الفنى للمسرح حاليا بوضع خطة طموح لتقديم عروض مسرحية تعتمد على الغناء والاستعراض بالمسرح المكشوف الذى يتم تجهيزه بحديقة الأزبكية بالعتبة.

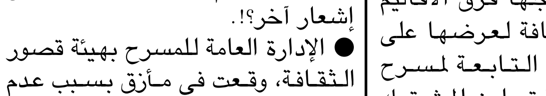
أشرف زكى "رئيس البيت الفنى للمسرح" قال إن مسرح الدولة سوف يشهد خلال الفترة القادمة تقديم عدد من الأفكار الجديدة وغير التقليدية، مؤكداً أن موافقة محافظ القاهرة د. عبد العظيم وزير على استغلال مسرح الدولة لحديقة الأزبكية يعد من الخطوات المهمة التى تأخر تنفيذها كثيراً نظراً للأهمية التاريخية لهذه الحديقة التى شهدت تقديم أعمال مسرحية وفنية مهمة فى بدايات المسرح المصرى.

ويتم الآن إعداد خطة تتضمن تقديم أعمال مسرحية تصلح للعرض فى الأماكن المفتوحة؛ تبدأ بمسرحية "روميو وجوليت" رائعة وليم شكسبير والتى يقوم بإخراجها سناء شافع بطولة وجوه جديدة من طلاب المعهد العالى للفنون المسرحية.

وأضاف أشرف زكى، أنه يقوم حالياً بالاتفاق على تقديم أعمال تتسم بالطابع الشعبى فى محاولة لجذب جمهور مختلف للمشاركة فى حضور هذه العروض وبما يتناسب وطبيعة المكان، واعتبر زكى هذا الأمر من أهم إنجازات هذه المرحلة.

كما أكد على أن عروض فرق مسرح الدولة سوف تتحرك خلال الفترة القادمة باتجاه المحافظات من خلال التنسيق مع الهيئة العامة لقصور الثقافة لاستغلال مسارحها المتميزة بالأقاليم لتقديم العروض المسرحية الكبيرة التى ينتجها مسرح الدولة مثل: "الإسكافى ملكا"، و"بتلومونى ليه"، و"يمامة بيضا"، وأعمال أخرى.

وفى السياق نفسه أكد أشرف زكى ترحيب البيت الفنى للمسرح باستقبال العروض المسرحية المتميزة التى تنتجها فرق الأقاليم بهيئة قصور الثقافة لعرضها على مسارح القاهرة التابعة لمسرح الدولة فى إطار التعاون المشترك فيما بين مؤسسات وزارة الثقافة؛ وهو ما يدعمه الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة.


■ عادل حسان

كواليس

● يتردد الآن داخل كواليس مسرح السلام، أن الفنان نور الشريف اعتذر بشكل نهائى عن عدم الاستمرار فى العرض المسرحى «اللجنة» وهو ما يهدد المشروع بالتوقف أو التأجيل، العرض إعداد وإخراج مراد منير، وكان مقرراً تقديمه فى الموسم الصيفى الماضى ضمن خطة المسرح الحديث، وتم تأجيله بسبب انشغال نور بتصوير حلقات مسلسل «الدالى»، المسرح الحديث أصبح فى مأزق بسبب خلو خطته من عروض جاهزة لتقديمها خلال الموسم الشتوى الحالى، وبالتالى يستمر تقديم «يمامة بيضا» حتى إشعار آخر؟!.

● الإدارة العامة للمسرح بهيئة قصور الثقافة، وقعت فى مأزق بسبب عدم صلاحية المسرح المكشوف بدار الأوبرا المصرية لاستقبال عروض مسرحية لافتقاده لتقنيات خشبة المسرح وهو ما يعنى مواجهة العروض المشاركة فى مهرجان المخرجة المصرية المقرر بدء فعالياته 11 نوفمبر الجارى، لعدة أزمات، لجنة التجهيزات الفنية الخاصة بالمهرجان أعدت تقريراً بالأمر فى محاولة للوصول لحلول مناسبة..

● مجموعة من المسرحيين يقومون حاليا بمحاولة لعقد جلسة صلح فيما بين طرفى أزمة "الحادثة" الكاتب محمد أبو العلا السلامونى، والمخرج شريف عبد اللطيف «مدير المسرح القومى» وهو ما أجله «السلامونى» لحين إعلان قرار اللجنة العليا التى شكلها أشرف زكى «رئيس البيت الفنى للمسرح» لقراءة نص «الحادثة اللى جرت فى سبتمبر» وإبداء الرأى الأخير فى النص سبب الأزمة.

فرق إقليم القاهرة طافت شوارع 6 أكتوبر

إقليم القاهرة الكبري وشمال الصعيد برئاسة إجلال هاشم احتفل بذكري انتصارات أكتوبر بشكل غير تقليدي هذا العام.

الاحتفال أقيم بالتعاون مع جهاز مدينة 6 أكتوبر واستمر 5 أيام وتضمن عروضًا لفرقتي بني سويف والبحيرة للفنون الشعبية، ولقاء مفتوحًا مع الأبطال الحقيقيين لعملية تدمير إيلات وهم : اللواء نبيل عبد الوهاب، والرقيب الشاعر صبرى أبو علم، إدارة محمود عوضين وكيل الوزارة سابقًا..

وفي اليوم الختامي للاحتفال أقيم ديفيليه طاف شوارع المدينة، شاركت فيه فرق الفيوم للفنون الشعبية، والتنورة، وعرب الفيوم، وشبين القناطر، والنيل للآلات الشعبية.



التجهيزات الفنية بوحدة مسرحنا - طبعت بمطابع الأهرام بـ ٦ أكتوبر